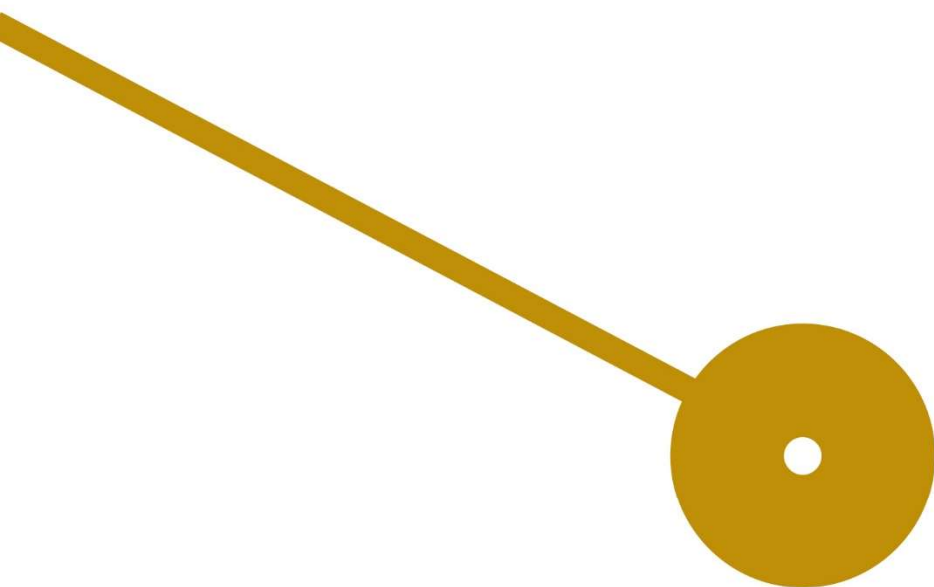




Sincronização na música de conjunto: projeto de investigação-ação em contexto de naipe de violinos

Gonçalo Silva Soares de Melo

09/2019





MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
INSTRUMENTO - VIOLINO

Sincronização na música de conjunto: projeto de investigação-ação em contexto de naipe de violinos

Gonçalo Silva Soares de Melo

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo e à Escola Superior de Educação como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, especialização
Instrumento, *Violino*

Professor(es) Orientador(es)
Vítor Vieira

Professor(es) Cooperante(s)
Andrea Moreira

09/2019

Resumo

Este trabalho apresenta o percurso durante o ano letivo 2018/2019, no âmbito do Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

O primeiro capítulo caracteriza a instituição onde foi feito o estágio que compõe este mestrado, o Conservatório de Música do Porto. O segundo faz uma contextualização da Prática de Ensino Supervisionada. E o terceiro apresenta o Projeto realizado em contexto de naípe de violinos, no qual foram incorporados exercícios de sincronização em conjunto.

Palavras-chave

Sincronização, Música de conjunto, Naípe, Ensino da música

Abstract

This paper presents the work developed during the academic year 2018/2019, for the Master's degree in Music Education of Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. The first chapter describes the institution where the internship that makes up this master's degree was done, Conservatório de Música do Porto. The second chapter characterizes the Supervised Teaching Practice from the internship. And the third presents the Project carried out with the violin section from a symphonic orchestra made up of young students, in which synchronization exercises were incorporated.

Keywords

Synchronization, Group music, Violin Section, Music Education

Índice

Índice	1
Introdução	3
Capítulo I – Guião de Observação da Prática Musical.....	5
1. Conservatório de Música do Porto.....	5
1.1. Contextualização Histórica	5
1.2. Oferta Educativa.....	6
1.3. Comunidade Educativa.....	7
1.4. Instalações.....	9
2. Avaliação Área de Violino.....	10
2.1. Avaliação e conteúdos programáticos da disciplina de Violino	13
Capítulo II. Prática de Ensino Supervisionada	21
1. Introdução	21
2. Contextualização da Prática Educativa	22
2.1. Professora Cooperante - Biografia	22
2.2. Professor Orientador - Biografia	22
2.3. Contextualização escolar dos alunos	24
2.4. Cronogramas da Prática de Ensino Supervisionada	26
3. Observação de Aulas	28
3.1. Aulas observadas.....	28
4. Planificação de Aulas.....	31
4.1. Aulas lecionadas	32
5. Reflexão sobre a Prática de Ensino Supervisionada.....	50
6. Pareceres.....	54
Capítulo III - Projeto de Intervenção	57
1. Introdução	57
2. Problemática do Estudo	57
2.1. Identificação da Problemática.....	57
2.2. Revisão bibliográfica.....	58
2.3. Plano de melhoria desenvolvido	62
2.4. Objetivos do plano de melhoria.....	64
3. Desenvolvimento do Projeto.....	66
3.1. Contexto	66
3.2. Intervenientes	68
3.3. Metodologia	68

3.4. Variações de escalas.....	71
3.5. Passagens	79
4. Análise de resultados	94
5. Conclusão do Capítulo III – Projeto de Intervenção.....	98
Conclusão	99
Referências.....	101
ANEXOS	105

Introdução

Este trabalho é composto por três capítulos.

O primeiro descreve a instituição onde foi realizado o estágio integrante da Unidade Curricular “Prática de Ensino Supervisionada”, o Conservatório de Música do Porto, ao nível da sua história, da oferta e comunidade educativas e instalações. São ainda apresentados os conteúdos programáticos da disciplina de Violino e os critérios de avaliação.

O segundo contextualiza a Prática de Ensino Supervisionada, descrevendo os contextos escolares das duas alunas cujas aulas assisti, dois exemplos de registos de observação de aulas e as planificações das aulas que lecionei.

Finalmente, o terceiro capítulo apresenta o Projeto de intervenção levado a cabo num estágio de orquestra de jovens, nos ensaios de naipe dos violinos. Através de uma metodologia de investigação-ação, orientei os ensaios seccionais, integrando exercícios com a principal finalidade de melhorar o conjunto a nível de sincronização.

LISTA DE ABREVIATURAS

ESMAE – Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo

ESE – Escola Superior de Educação

CMP – Conservatório de Música do Porto

SSM – Sincronização Sensoriomotora

Capítulo I – Guião de Observação da Prática Musical

A instituição escolhida para a realização do Estágio que compõe este Mestrado foi o Conservatório de Música do Porto. É uma escola que desde a sua fundação até aos dias de hoje se afirma como um dos principais e mais ilustres estabelecimentos de ensino especializado artístico em Portugal, tendo sido o lugar da minha formação musical durante nove anos. Deste modo, foram estas as principais razões que influenciaram a decisão do local de Estágio. Neste primeiro Capítulo, descrevo a instituição ao nível da sua história, da oferta e comunidade educativas e instalações. São ainda apresentados os conteúdos programáticos da disciplina de Violino e os critérios de avaliação.

1. Conservatório de Música do Porto

1.1. Contextualização Histórica

O Conservatório de Música do Porto é uma escola pública do Ensino Artístico Especializado da Música, com mais de cem anos de história. Criado pela Câmara Municipal do Porto a 1 de junho de 1917, rapidamente se estabeleceu como uma das escolas mais prestigiadas na área do ensino artístico em Portugal, ilustre estatuto que ainda hoje detém. Foi durante muitos anos o único Conservatório de música no norte do país, a par do Conservatório Nacional de Lisboa, fundado em 1935, pelo célebre compositor João Domingos Bomtempo.

O seu impacto no ensino artístico em Portugal é substancial, sendo numerosas as distintas figuras da história da música portuguesa que lá deixaram a sua pegada, tais como o violinista e maestro Bernardo Moreira de Sá (1º diretor da instituição), o pianista e compositor Luiz Costa, o pianista e diretor de orquestra Raimundo de Macedo (um dos grandes impulsionadores da fundação da escola), o pianista e compositor Óscar da Silva, os pianistas Joaquim de Freitas Gonçalves, José Cassagne, Helena Sá e Costa e Berta Alves de Sousa, o compositor Claudio Carneyro, o maestro Silva Pereira e as violoncelistas Guilhermina Suggia (que teve um papel importante na formação da Orquestra Sinfónica do Porto, em 1947) e Madalena Sá e Costa. A Orquestra Sinfónica do Porto (atualmente Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música), criada em 1947, teve origem na Orquestra do Conservatório do Porto, sendo um marco importante na história da escola.

Inicialmente instalado no Palacete dos Viscondes de Vilarinho de São Romão, na travessa do Carregal, contava com os cursos de Piano, Canto, Violino, Viola d'arco, Violoncelo, instrumentos de Sopro, e Composição. A escola mudou-se em 1975 para o Palacete Pinto Leite, na rua da Maternidade, onde viria a passar mais de 30 anos.

Em setembro de 2008, integrado no projeto piloto do Programa de Requalificação e Modernização das Escolas levado a cabo pelo Ministério da Educação, através da E.P. "Parque Escolar", esta instituição passa a ocupar uma ala do Edifício central do antigo liceu D. Manuel II na Praça Pedro Nunes, que também acolhe a Escola Secundária Rodrigues de Freitas.

Até 1983, os cursos superiores de Música eram lecionados no CMP, bem como no Conservatório Nacional de Lisboa. Por força do Decreto-Lei n.º 310 de 1983, estes Conservatórios foram reconvertidos no sentido de uma reestruturação do ensino da Música, e estes cursos superiores deixaram de ser lecionados nas duas instituições.

Cabe realçar ainda, de entre as personalidades citadas neste Capítulo, a figura ímpar da pianista Helena Moreira de Sá e Costa, neta de Bernardo Moreira de Sá e filha de Luiz Costa, fundadora da Escola Superior de Música do Porto (Atualmente Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo), presidindo à sua primeira comissão instaladora, em 1987.

1.2. Oferta Educativa

Os níveis e ciclos de ensino ministrados no Conservatório de Música do Porto são o 1º, 2º e 3º ciclo do Ensino Básico e o nível Secundário.

Os planos de estudos aprovados para o curso Básico e Secundário são regulamentados pela Portaria n.º 223-A/2018 de 3 de agosto e pela Portaria n.º 229-A/2018 de 14 de agosto, respetivamente. Na oferta formativa foi ainda há alguns anos introduzido o nível Iniciação, que não está previsto no plano curricular do Ensino Especializado da Música, destinado a alunos do 1º ciclo, com objetivos, programas, condições de acesso e regimes de frequência próprios

Segundo o Projeto Educativo (2014) são ministrados no CMP 25 instrumentos diferentes. O Conservatório oferece ainda cursos livres, na área do Jazz e da música tradicional, com planos de estudos e regras de funcionamento específicos.

Os cursos lecionados no Conservatório de Música do Porto estão enquadrados na legislação criada para o Conservatório Nacional de Lisboa, nomeadamente com os

Decretos-Lei nº 5.546 de 9 de maio de 1919 e o Decreto-Lei nº 18.881 de 25 de setembro de 1939.

Os regimes de frequência no CMP são os seguintes:

- 1) **Regime Integrado** – frequência das disciplinas de componente geral e componente artística vocacional no mesmo estabelecimento de ensino (CMP);
- 2) **Regime Articulado** – frequência das disciplinas de componente geral numa escola de ensino regular com protocolo de parceria com o CMP. Frequência das aulas do ensino artístico especializado no CMP;
- 3) **Regime Supletivo** – compreende a frequência no ensino especializado da música em simultâneo com o ensino regular (noutra escola de ensino), sem articulação pedagógica.

O Curso de Iniciação (1º Ciclo) pode ser apenas frequentado em regime integrado ou supletivo.

1.3. Comunidade Educativa

Estrutura Administrativa

Os órgãos de Administração e Gestão Pedagógica do CMP são os seguintes:

- Conselho Geral

O Conselho Geral é o órgão responsável pela definição das linhas orientadoras da atividade do Conservatório. Nele está representada toda a comunidade escolar (alunos, pais, professores e funcionários) e membros da autarquia (Câmara Municipal do Porto) e instituições com quem o CMP tem parcerias. O regulamento para a eleição do Conselho Geral está disponível para consulta no site institucional.

- Diretor

Representante do Conservatório junto do Ministério da Educação em assuntos de natureza pedagógica. Exerce funções de natureza administrativa e de gestão nas áreas pedagógica, cultural, administrativa, financeira e patrimonial.

- Conselho Pedagógico

Constituído por:

- Diretor;
- Coordenadores dos departamentos curriculares: Cordas; Sopros e Percussão; Teclas; Ciências Musicais; Canto, Classes de Conjunto e Acompanhamento; Línguas, Ciências Sociais e Humanas e 1.º ciclo; Matemática, Ciências Experimentais e Expressões;
- Coordenador dos diretores de turma;
 - Conselho Administrativo

É o órgão deliberativo em matéria administrativa e financeira do Conservatório. A sua constituição compõe o diretor, subdiretor e chefe dos serviços de administração escolar.

Alunos

Em maio de 2019 o Conservatório disponibilizou o Relatório de Autoavaliação do ano letivo 2017/2018. Nele estão contidas informações acerca do corpo discente, docente e não docente. O referido relatório fornece os seguintes dados relativamente ao número e distribuição de alunos:

Ano \ Regime	Integrado	Articulado	Supletivo	Total em cada Ano	Total em cada Ciclo
1º Ano	24		40	64	256
2º Ano	24		38	62	
3º Ano	24		38	62	
4º Ano	24		44	68	
5º Ano / 1º Grau	48	22	24	94	188
6º Ano / 2º Grau	48	16	30	94	
7º Ano / 3º Grau	71	10	27	108	287
8º Ano / 4º Grau	48	13	28	89	
9º Ano / 5º Grau	41	19	30	90	
10º Ano / 6º Grau	26		61	87	286
11º Ano / 7º Grau	32		69	103	
12º Ano / 8º Grau	24		72	96	
Total em cada Regime	436	80	501		
Total de alunos				1017	

Os instrumentos mais escolhidos foram o Violino e o Piano. Cerca de 140 alunos de Violino estudaram no CMP no ano letivo 2017/2018.

Pessoal docente e não docente

A qualidade artística inerente ao CMP alicerça-se na competência dos seus professores e no rigor e exigência da sua formação. Integrando no seu corpo docente um conjunto assinalável de profissionais de mérito, a nível pedagógico e artístico, contou com 190 professores no ano letivo de 2017/2018.

É pertinente destacar que apenas em 8 de maio de 2008 se tornou possível o acesso à profissionalização, por parte dos docentes, através do Despacho 13020/2008, sendo que em maio de 2009 foram estabelecidos os quadros para as escolas do Ensino Artístico Especializado da Música, por meio da Portaria 551/2009, de 26 de maio. Consequentemente, a partir de 1 de setembro de 2009, professores com mais de dez contratos consecutivos no Conservatório passaram a ser integrados no quadro da escola, mediante o Decreto-Lei n.º 69/2009, de 20 de março.

No ano letivo 2017/2018, o pessoal não docente foi constituído por 18 assistentes operacionais, 9 com contrato e 9 do quadro de escola, e 7 assistentes técnicos, todos do quadro de escola.

1.4. Instalações

A ala poente do edifício da Escola Secundária de Rodrigues de Freitas, na Praça de Pedro Nunes, é, desde 2008, a casa atual do Conservatório, numas instalações que incluem ainda um novo edifício construído de raiz, onde foram instalados um estúdio de gravação, uma sala de orquestra, auditórios e uma biblioteca. Estes lugares são de fácil acesso tanto por percurso interior, como pelo vasto jardim.

Para além do auditório principal, com cerca de 220 lugares sentados, existe um pequeno auditório interior, onde são realizados concertos e audições, um piano bar (espaço onde há pequenos concertos, palestras, eventos diversos e ensaios), a sala de ensaios da orquestra, camarins, um estúdio de gravação, e salas destinadas ao 1.º ciclo do ensino básico. O auditório principal, inaugurado a 13 de abril de 2009, é palco de inúmeros concertos todos os anos dos mais variados agrupamentos musicais, concertos de professores, audições escolares e concertos de final de ano. As instalações complementam-se ainda com espaços próprios para a Direção, Serviços

Administrativos, salas de professores, gabinetes dos Departamentos, sala de informática e espaços para o pessoal não docente.

Dado que a oferta educativa do CMP abrange todos os níveis do ensino obrigatório português, as suas instalações vão de encontro à diversidade de idades dos alunos, garantindo, em traços gerais, uma diversificada caracterização de salas, condições físicas de mobiliário, equipamento, acesso e outras condicionantes.

O CMP está equipado com um grande número de salas de aula insonorizadas que, quando livres, podem ser utilizadas pelos alunos como sala de estudo, mediante a apresentação de um documento de identificação. O isolamento acústico torna estas salas extremamente adequadas, pois o fator insonorização adequa-se perfeitamente à prática musical e de aulas de música. Para além disso, possuem um nível de reverberação muito reduzido, e cada uma tem um piano. O facto de existir um piano em cada sala de aula facilita em grande medida tudo o que é aulas de piano, aulas de instrumento ou canto com acompanhamento, ensaios de música de câmara e sessões de estudo individual.

A Biblioteca do Conservatório do Porto representa uma base de dados muito importante no organismo que é esta escola, para além de ser um local de crescimento e troca de conhecimentos para todos os que a frequentam. Divide-se em diversas componentes. Parte de literatura geral, que inclui livros e revistas, fundo documental de partituras e arquivo musical, parte de música gravada, que inclui CDs e DVDs, e a parte reservada, com partituras e documentos de acesso mais restrito, para além dos espólios que foram e continuam a ser doados à instituição, como o fundo de Guilhermina Suggia, Berta Alves de Sousa, Margarida Brochado, Óscar da Silva, Nicolau Medina Ribas e Fernando Corrêa de Oliveira. Está aberta a toda a comunidade educativa. Este conjunto de fundos patrimoniais representa uma importante contribuição documental sobre figuras da cultura e da vida musical da cidade do Porto, com valor histórico e didático.

2. Avaliação Área de Violino

O CMP tem o seu próprio programa da área de Cordas Friccionadas – Violino. Está bem organizado, contendo os critérios de avaliação contínua e das provas de avaliação, as competências a desenvolver, os conteúdos programáticos de cada ano/grau e o relatório a apresentar nas provas de avaliação.

É feita avaliação sumativa no final de cada período e de cada ano letivo. No 1º ciclo, 1º ao 4º ano de escolaridade, a classificação é expressa de forma qualitativa: Mau,

Insuficiente, Suficiente, Bom e Muito Bom. No 2º e 3º ciclos é expressa numa escala de 1 a 5. No Secundário, do 10º ao 12º ano de escolaridade, é expressa numa escala de 0 a 20 valores. A classificação dos diferentes níveis de ensino “é um somatório ponderado dos vários instrumentos de avaliação inscritos no âmbito da avaliação contínua” (CMP, Programa da Disciplina de Cordas Friccionadas, Violino, 2016-17, p. 2).

A avaliação contínua acompanha o processo de ensino-aprendizagem de forma regular que, para além da sala de aula, abrange outros contextos escolares e extraescolares, como a participação em audições, concertos, concursos, masterclasses e outros projetos. No CMP, os alunos devem participar em pelo menos uma audição por período, sendo esta um dos instrumentos de avaliação.

Como foi dito, os critérios de avaliação específicos para a disciplina de Violino são definidos pelo grupo de cordas friccionadas. As provas finais realizam-se no final de cada ano letivo, do 3º ano ao 12º ano / 8º Grau. São de carácter obrigatório e têm a ponderação de 25% na avaliação final. No 4º e 6º ano / 2º grau, realizam-se provas globais com a ponderação de 25% na avaliação final. No 9º ano / 5º grau e 12º ano / 8º grau as provas globais têm a ponderação de 30% e 50%, respetivamente.

O júri para estas provas é composto por um mínimo de três professores, preferencialmente. As provas globais do 4º ano, 6º ano, 9º ano e 12º ano, são compostas obrigatoriamente por um júri de três professores.

As matrizes das provas de avaliação são cotadas numa escala de 0 a 200 pontos e as respetivas classificações expressam-se deste modo:

1º Ciclo (Iniciação)

Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom
0 a 49%	50% a 69%	70% a 89%	90% a 100%

Nível Básico (2º e 3º Ciclos)

Nível 1	Nível 2	Nível 3	Nível 4	Nível 5
0 a 19%	20% a 49%	50% a 69%	70% a 89%	90% a 100%

Nível Secundário:

- Escala de 20 Valores

Os **critérios de avaliação** para as provas de avaliação comuns a todos os níveis de ensino de violino são os seguintes:

- Segurança de execução
- Afinação
- Segurança rítmica
- Domínio do estilo e do carácter do repertório
- Sentido de frase e criatividade
- Qualidade da sonoridade
- Domínio dos diversos parâmetros da execução e interpretação musical (dinâmica, timbre, articulação, pulsação, ataque)
- Domínio da técnica da mão esquerda
- Domínio da técnica do arco
- Memória
- Postura corporal e instrumental
- Capacidade performativa
- Força interpretativa
- Dificuldade do programa

2.1. Avaliação e conteúdos programáticos da disciplina de Violino

Os conteúdos programáticos e relativas matrizes das provas de avaliação estão delineados no Programa da Área de Cordas Friccionadas – Violino, e organizam-se da seguinte maneira:

(Nota: Haverá que ajustar a abordagem dos conteúdos ao ano de escolaridade em que os alunos iniciam a aprendizagem do instrumento assim como às suas características/capacidades psicomotoras (CMP, Programa da Disciplina de Cordas Friccionadas, Violino, 2016-17, p. 6)).

1º CICLO (1º ao 4º ano de escolaridade)

1º ANO / 1º PREPARATÓRIO

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)
Exercícios técnicos
Duas escalas maiores ou menores em 1 oitava com os respetivos arpejos
Três peças

2º ANO / 2º PREPARATÓRIO

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)
Exercícios técnicos
Duas escalas maiores ou menores em 1 oitava com os respetivos arpejos
Quatro peças ou/e Estudos

3º ANO / 3º PREPARATÓRIO

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)	MATRIZES DA PROVA DE AVALIAÇÃO – Prova Final
Exercícios técnicos	Um estudo ou uma peça – 100 pontos Uma peça – 100 pontos Total – 200 pontos
Duas escalas maiores ou menores em 1 oitava com os respetivos arpejos	
Dois estudos	
Quatro peças	

4º ANO / 4º PREPARATÓRIO

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)	MATRIZES DA PROVA DE AVALIAÇÃO – Prova Global
Exercícios técnicos	Uma escala em duas oitavas com o respetivo arpejo – 50 pontos Um estudo ou uma peça* – 75 pontos Uma peça* – 75 pontos Total – 200 pontos
Duas escalas maiores ou menores em 1 oitava com os respetivos arpejos	
Dois estudos	
Quatro peças	
* Como peça pode contar um andamento de sonata ou de concerto	

CURSO BÁSICO – 2º CICLO (5º ao 6º ano de escolaridade)**5º ANO / 1º GRAU**

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)	MATRIZES DA PROVA DE AVALIAÇÃO – Prova Final
Exercícios técnicos	Uma escala em duas oitavas com o respetivo arpejo – 50 pontos Um estudo – 50 pontos Uma peça* – 100 pontos Total – 200 pontos
Duas escalas maiores ou menores em 2 oitavas com os respetivos arpejos	
Três estudos	
Três peças*	
* Como peça pode contar um andamento de sonata ou de concerto	

6º ANO / 2º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)	MATRIZES DA PROVA DE AVALIAÇÃO – Prova Global
Exercícios técnicos	Uma escala em duas oitavas com o respetivo arpejo – 50 pontos Um estudo – 50 pontos Uma peça* – 100 pontos Total – 200 pontos
Três escalas maiores ou menores em 2 oitavas com os respetivos arpejos	
Quatro estudos dos indicados no programa ou de nível igual ou superior	
Três peças*	
* Como peça pode contar um andamento de sonata ou de concerto	

CURSO BÁSICO – 3º CICLO (7º ao 9º ano de escolaridade)**7º ANO / 3º GRAU**

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)	MATRIZES DA PROVA DE AVALIAÇÃO – Prova Final
Exercícios técnicos e do Vibrato	Uma escala em duas oitavas com o respetivo arpejo – 50 pontos Um estudo – 50 pontos Uma peça* – 100 pontos Total – 200 pontos
Três escalas maiores ou menores em 2 oitavas com os respetivos arpejos	
Quatro estudos dos indicados no programa ou de nível igual ou superior	
Três peças* de estilos diferentes	
* Como peça pode contar um andamento de sonata ou de concerto	

8º ANO / 4º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)	MATRIZES DA PROVA DE AVALIAÇÃO – Prova Final
Exercícios técnicos e do Vibrato	Uma escala em três oitavas com o respetivo arpejo – 25 pontos Um estudo – 50 pontos Um estudo ou uma peça – 50 pontos Uma peça* – 75 pontos Total – 200 pontos
Três escalas maiores ou menores em 3 oitavas com os respetivos arpejos	
Quatro estudos dos indicados no programa ou de nível igual ou superior	
Três peças* de estilos diferentes	
* Como peça pode contar um andamento de sonata ou de concerto	

9º ANO / 5º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)	MATRIZES DA PROVA DE AVALIAÇÃO – Prova Global
Três escalas maiores com as relativas ou as homónimas menores (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos em 3 oitavas	Uma escala maior e as relativas ou as homónimas menores (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos na extensão de três oitavas – 25 pontos Dois estudos – 70 pontos Uma peça* – 35 pontos Concerto (o 1º ou o 2º e o 3º and.) – 70 pontos Total – 200 pontos
Quatro estudos de caracteres diferentes dos indicados no programa ou de nível igual ou superior	
Duas peças* de estilos diferentes	
O 1º ou o 2º e o 3º and. de um concerto dos indicados no programa ou de nível igual ou superior	
* Como peça pode contar um andamento de sonata ou de concerto. No caso de querer usar uma sonata barroca; a partir do 9º ano/5º grau devem ser dois andamentos a contar como uma peça. Nota: Pelo menos uma das obras deve ser, de preferência, executada de memória.	

PROVA DE ACESSO AO 10º ANO (NÍVEL SECUNDÁRIO)

PROGRAMA	PONTUAÇÃO
Uma escala maior e as relativas menores ou homónimas (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos na extensão de três oitavas	25 Pontos
Dois estudos dos livros de Kreutzer, Fiorillo, Mazas ou Leonard ou de nível igual ou superior	70 Pontos
Uma peça* baseada nos objetivos e conteúdos do 5º grau ou de nível igual ou superior	35 Pontos
O 1º ou o 2º e o 3º and. de um concerto baseado nos objetivos e conteúdos do 5º grau ou de nível igual ou superior	70 Pontos
Total	200 Pontos
<p>* Como peça pode contar um andamento de sonata ou de concerto. No caso de querer usar uma sonata barroca; a partir do 9º ano/5º grau devem ser dois andamentos a contar como uma peça.</p> <p>Nota: Pelo menos uma das obras deve ser, de preferência, executada de memória.</p>	

CURSO SECUNDÁRIO (10º ao 12º ano de escolaridade)**10º ANO / 6º GRAU**

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)	MATRIZES DA PROVA DE AVALIAÇÃO – Prova Final
Duas escalas maiores com as relativas ou as homónimas menores (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos em 3 oitavas e uma escala em 3as, 6as e 8as em 2 oitavas	Uma escala em três oitavas, maior ou menores, com o respetivo arpejo e uma escala (a mesma ou outra) em 3as, 6as e 8as na extensão de duas oitavas – 40 pontos Um estudo – 40 pontos Uma peça* – 50 pontos O 1º ou o 2º e o 3º and. de um concerto – 70 pontos Total – 200 pontos
Três estudos de caracteres diferentes dos indicados no programa ou de nível igual ou superior	
Duas peças*	
O 1º ou o 2º e o 3º and. de um concerto dos indicados no programa ou de nível igual ou superior	
* Como peça pode contar um andamento de sonata ou de concerto. No caso de querer usar uma sonata barroca; a partir do 9º ano/5º grau devem ser dois andamentos a contar como uma peça.	

11º ANO / 7º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)	MATRIZES DA PROVA DE AVALIAÇÃO – Prova Final
Duas escalas maiores com as relativas ou as homónimas menores (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos em 3 oitavas e uma escala em 3as, 6as e 8as em 2 oitavas	Uma escala em três oitavas, maior ou menores, com o respetivo arpejo e uma escala (a mesma ou outra) em 3as, 6as e 8as na extensão de duas oitavas – 25 pontos Um estudo – 30 pontos Um andamento de uma Sonata ou Partita de J.S. Bach ou de uma Fantasia de Telemann para violino solo – 35 pontos Uma peça* – 40 pontos
Três estudos de caracteres diferentes dos indicados no programa ou de nível igual ou superior	
Um andamento de uma Sonata ou Partita de J.S. Bach ou de uma Fantasia de Telemann para violino solo	

Uma peça*	O 1º ou o 2º e o 3º and. de um concerto – 70 pontos
O 1º ou o 2º e o 3º and. de um concerto dos indicados no programa ou de nível igual ou superior	Total – 200 pontos
* Como peça pode contar um andamento de sonata ou de concerto. No caso de querer usar uma sonata barroca; a partir do 9º ano/5º grau devem ser dois andamentos a contar como uma peça.	

12º ANO / 8º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS (MÍNIMO)	MATRIZES DA PROVA DE AVALIAÇÃO – Prova Global
Duas escalas maiores com as relativas ou as homónimas menores (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos em 3 oitavas e uma escala em 3as, 6as e 8as em 2 oitavas	Um estudo baseado nos objetivos e conteúdos do 8º grau, ou de nível igual ou superior – 20 pontos Dois andamentos de uma Sonata ou Partita de J.S. Bach, para violino solo – 60 pontos Duas peças* contrastantes baseadas nos objetivos e conteúdos do 8º grau ou de nível igual ou superior – 60 pontos O 1º ou o 2º e o 3º and. de um concerto baseado nos objetivos e conteúdos do 8º grau ou de nível igual ou superior – 60 pontos Total – 200 pontos
Três estudos de caracteres diferentes dos indicados no programa, dos livros de Kreutzer, Fiorillo ou Rode, por exemplo, ou de nível igual ou superior	
Um andamento de uma Sonata ou Partita de J.S. Bach para Violino Solo	
Duas peças* de estilos diferentes	
O 1º ou o 2º e o 3º and. de um concerto dos indicados no programa ou de nível igual ou superior	
<p>Nota 1: Pelo menos duas das obras devem ser executadas de memória.</p> <p>Nota 2: No 12º ano/8º grau o aluno pode incluir no programa mínimo e na prova global duas obras, no máximo, que já tenha estudado no ano anterior.</p> <p>* Como peça pode contar um andamento de sonata ou de concerto. No caso de querer usar uma sonata barroca; a partir do 9º ano/5º grau devem ser dois andamentos a contar como uma peça.</p> <p>No 12º ano/8º grau é preferível não usar um andamento de concerto como peça, embora seja possível se for um andamento independente e de caráter contrastante.</p>	

Capítulo II. Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução

A Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada, eixo estruturante do Mestrado em Ensino da Música da ESMAE/ESE, consiste na realização de um estágio numa instituição de Ensino Artístico Especializado da Música, em contexto dos níveis de ensino Básico e Secundário, e decorre durante o terceiro e quarto semestres deste curso.

A escola na qual realizei o estágio foi o Conservatório de Música do Porto, e a professora de violino cooperante foi a professora Andrea Moreira. O CMP é uma escola que se afigura como uma das instituições mais relevantes no panorama do Ensino Artístico Especializado da Música em Portugal, e foi o local da minha formação musical durante os ciclos básico e secundário. A professora Andrea Moreira foi a minha professora de violino durante grande parte desse percurso. Assim, estas foram as principais razões que influenciaram esta escolha.

Durante o ano letivo 2018/2019, acompanhei o percurso de duas alunas da classe da professora Andrea, observando as suas aulas de instrumento. Tive ainda a oportunidade de lecionar algumas aulas, supervisionadas pelo professor Vítor Vieira, a cada uma das alunas.

Este capítulo compreende a apresentação da prática educativa, com a descrição dos contextos escolares das alunas, dois registos de observação de aula e as planificações das aulas lecionadas.

Por fim, apresento a minha reflexão relativamente à experiência durante este ano letivo no CMP, descrevendo sucintamente o que aprendi, a partir da observação das aulas lecionadas pela professora Andrea, a nível pedagógico. Reflito ainda sobre a minha prática como professor, que tive a oportunidade de explorar e melhorar neste estágio.

2. Contextualização da Prática Educativa

2.1. Professora Cooperante - Biografia

Natural de Salzburg, Áustria. Completou o curso de Violino na Escola Superior de Música e Arte Dramática "Mozarteum" de Salzburg em 1990. Em 1994 diplomou-se em Pedagogia Instrumental e Formação Musical Infantil igualmente na Escola Superior "Mozarteum". Dedicou-se principalmente à música de câmara, ao alargamento do seu repertório vocal e a lecionar violino, nomeadamente no Conservatório de Música do Porto. Participou em vários ensembles de música de câmara (Duo, Quarteto, Quinteto e Orquestra de câmara) com apresentações na Áustria, Alemanha, Portugal, Brasil e México. Desde 1998 atua como 2º violino e cantora no Quarteto Sabiá, ensemble com o qual tem gravado CD's e apresentado regularmente em concertos pela Europa e América Latina.

2.2. Professor Orientador - Biografia

Vítor Vieira é membro do Quarteto de Cordas de Matosinhos (QCM) e professor na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Porto e na Academia de Música de Lisboa. Com o QCM tem vindo a apresentar-se nas principais salas e festivais de música em Portugal e a colaborar com conceituados instrumentistas, tanto portugueses (Pedro Burmester, António Rosado, Miguel Borges Coelho, Pedro Carneiro, António Saiote, Paulo Gaio Lima) como estrangeiros (Maté Szucs, Tatjana Masurenko, Lazlo Fenyo). Selecionado pela European Concert Hall Organization como Rising Star da temporada 2014/15, o QCM apresentou-se numa tournée de 16 concertos em algumas das mais importantes salas de concerto europeias, como o Barbican Center em Londres, o Concertgebouw em Amsterdão e o Musikverein em Viena.

Vítor Vieira estudou com os professores Alberto Gaio Lima, Aníbal Lima e Gerardo Ribeiro, do qual foi também assistente na Northwestern University (Chicago). Trabalhou também com professores como Alexei Mikhline, Sergey Kravchenko, Eduard Wulfson e Mauricio Fux. Realizou estudos especializados de quarteto de cordas com Rainer Schmidt, violinista do Quarteto Hagen, e trabalhou com membros dos quartetos Alban Berg, Lasalle, Melos, Emerson e Vermeer. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian.

Obteve o 1º Prémio de Violino em nível médio e superior no concurso Prémio Jovens Músicos da RDP. Foi também vencedor do concurso para cordas Samuel Thaviu, em

Evanston, e da Concerto Competition da NU. Apresentou-se a solo em algumas das principais salas do país, nomeadamente os grandes auditórios da Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural de Belém, Culturgest e Casa da Música com a Orquestra Gulbenkian, Orquestra Nacional do Porto, Orquestra Metropolitana de Lisboa e Orquestra de Câmara Portuguesa. Vítor Vieira é um entusiasta da música contemporânea, tendo trabalhado diretamente com compositores como John Adams e Karin Renquist. Como membro do QCM estreou obras de vários compositores portugueses. Colabora também regularmente com ensembles de música contemporânea como a Orchestrutópica e o Sond'Ar-te Electric Ensemble.

2.3. Contextualização escolar dos alunos

Aluna A

- Frequenta o 5º Ano/1ºGrau do Curso Básico de Música, Regime Integrado

Aluna B

- Frequenta 12º Ano/8ºGrau do Curso Secundário de Instrumento, Regime Integrado

Aluna A

No ano letivo 2018/2019, a aluna A frequentou o 5º ano do Curso Básico de Violino, em regime Integrado. Fez todo o seu percurso musical no CMP, sob a orientação da professora Andrea Moreira, estando já acostumada à sua forma de trabalhar nas aulas. O trabalho desenvolvido durante este ano letivo esteve sobretudo em torno das seguintes componentes técnicas:

- **3ª posição:** Trabalho da 3ª posição integrado na rotina de escalas, em estudos próprios e nas peças e concertos
- **Golpes de arco:** Détaché, Martelé, Staccato, Collé, Legato, integrando a sua prática em estudos próprios, na rotina de escalas e nas peças e concertos
- **Vibrato:** Exercícios próprios para desenvolvimento do Vibrato e incorporando esta técnica nas peças e concertos trabalhados

No ano letivo 2018/2019, tal como previsto no artigo 46 da Portaria nº 223-A/2018, as aulas de instrumento no Ensino Básico no CMP organizaram-se da seguinte forma: 90 minutos semanais distribuídos por 2 tempos de 45 minutos, sendo um de aula individual e outro de aula partilhada com outro aluno do Ensino Básico do mesmo instrumento.

No caso da Aluna A, os dois tempos letivos semanais de 45 minutos ocorreram no mesmo dia da semana, sendo que o segundo é partilhado com outra aluna, que está igualmente no 5º Ano / 1º Grau.

Nas aulas partilhadas de 45 minutos, a Professora Andrea optou por dividir a sessão em 2 metades, trabalhando com uma das alunas na primeira metade e com a outra na segunda. No primeiro bloco, a aluna que não está a ter aula assiste à aula da colega, e vice-versa. Durante o trabalho de aula, ocasionalmente, a professora estimulava a interação entre as duas alunas de várias maneiras, como por exemplo, fazendo

perguntas à aluna que está a assistir, solicitando feedback e pedindo à aluna mais avançada para exemplificar algo.

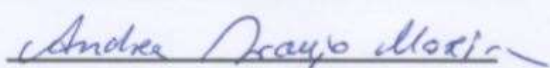
Aluna B

No ano letivo 2018/2019, a aluna B frequentou o 12º ano do Curso Secundário de Violino, em regime Integrado. Tal como a aluna A, fez todo o seu percurso musical no CMP, sob a orientação da professora Andrea. As aulas de violino foram semanais, em blocos de 90 minutos. Durante este ano letivo, estas foram as principais componentes desenvolvidas:

- **Técnica de arco:** desenvolvimento de uma boa técnica de arco, não só a nível de qualidade do som e projeção, mas também a nível de versatilidade, praticando golpes de arco como spiccato, staccato e collé, integrados na rotina de escalas, estudos próprios e nas peças e concertos
- **Construção de repertório:** preparar repertório de nível avançado, a solo e com acompanhamento, sabendo interpretar diferentes formas e estilos musicais.

2.4. Cronogramas da Prática de Ensino Supervisionada

Os cronogramas seguidamente apresentados contêm a lista das aulas observadas das duas alunas, bem como as aulas que lecionei. As aulas lecionadas foram supervisionadas pela professora cooperante e pelo professor orientador.

Cronograma de Aulas 1		
Aluna A Ensino Básico 5º Ano/1ºGrau		
Data	Aula Observada	Aula lecionada supervisionada
29/10/2018	X	
12/11/2018	X	
19/11/2018	X	
26/11/2018	X	
03/12/2018	X	
10/12/2018	X	
07/01/2019	X	
14/01/2019	X	
21/01/2019		X
04/02/2019	X	
11/02/2019	X	
18/02/2019	X	
11/03/2019	X	
25/03/2019	X	
01/04/2019	X	
29/04/2019	X	
06/05/2019	X	
03/06/2019		X
Assinatura da Professora Cooperante 		

Cronograma de Aulas 2		
Aluna B Ensino Secundário 12º Ano/8ºGrau		
Data	Aula Observada	Aula lecionada supervisionada
24/10/2018	X	
21/11/2018	X	
28/11/2018	X	
09/01/2019	X	
30/01/2019	X	
06/02/2019	X	
13/02/2019	X	
06/03/2019	X	
13/03/2019	X	
20/03/2019	X	
27/03/2019	X	
03/04/2019		X
24/04/2019	X	
08/05/2019	X	
29/05/2019	X	
05/06/2019		X
Assinatura da Professora Cooperante 		

3. Observação de Aulas

3.1. Aulas observadas

Neste ponto, são apresentados dois registos de observação de aulas, lecionadas pela professora cooperante. Os restantes registos de observação estão no Anexo C deste relatório.

Estagiário: Gonçalo Melo	Disciplina: Instrumento – Violino	Ano: 5º Ano / 1º Grau
Escola: Conservatório de Música do Porto Docente: Andrea Moreira	Nº de Aula: 10	Data: 11/02/2019

Registo de Observação Diário
<p>1) Escala de Ré Maior, numa extensão de 2 oitavas</p> <p>Golpes de arco utilizados:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Détaché Arco todo, notas longas e bem ligadas, dois tempos por cada nota • Détaché Parte Inferior e Parte Superior • Martelé Parte Inferior e Parte Superior • Martelé Arco todo, 2 notas por arco, com a arcada “baixo baixo; cima cima” <p>2) Arpejos da Escala de Ré Maior</p> <p>Arpejos da escala de Ré Maior (e menor) na extensão de duas oitavas, bem como as variações - relativa, subdominante maior e menor, diminuto e de 7ª da dominante sobre a tônica</p> <ul style="list-style-type: none"> • 3 notas ligadas • 6 notas ligadas • Martelé, no meio do arco <p>A afinação nesta escala e no arpejo é bastante boa, mas a mudança de posição (da 1ª para a 3ª) é ainda um pouco descontrolada. Foi repetido lentamente várias vezes o padrão da mudança, tanto a subir como a descer, em todas as cordas.</p> <p>3) Friedrich Seitz – Student Concerto No.2, Op.13</p> <p>Parâmetros trabalhados:</p>

- **Caráter** – é uma obra de caráter majestoso, pelo que as articulações e o vibrato são muito importantes. O início foi repetido diversas vezes. A professora tocou com a aluna algumas vezes e cantou a parte do violino de forma expressiva, para a aluna compreender melhor o caráter. As acentuações são muito importantes. Na parte inicial da obra, foram trabalhadas as figuras compostas por 3 colcheias em martelé no fim do segundo compasso e no início do quarto
- **Vibrato** – a professora insistiu que a aluna fizesse um vibrato contínuo e amplo nas secções *cantabile*
- **Coordenação dos dedos** – os trechos com células rítmicas compostas por 4 semicolcheias foram trabalhados recorrendo aos seguintes ritmos: colcheia com ponto, semicolcheia; semicolcheia, colcheia com ponto. E também com ligaduras de 4 notas.

Estagiário: Gonçalo Melo	Disciplina: Instrumento – Violino	Ano: 12º Ano / 8º Grau
Escola: Conservatório de Música do Porto Docente: Andrea Moreira	Nº de Aula: 5	Data: 30/01/2019

Registo de Observação Diário

1) Pierre Rode – Etude Nº 1, do op. 22

- **Início:** Majestoso. Grande ligação entre as notas. Vibrato amplo e procurar um som limpo e projetar ao máximo, usando para isso muito arco. É necessária maior clareza nas notas rápidas ligadas. Devem-se perceber todas muito bem. A professora sugeriu substituir os trilos por mordentes, para facilitar a afinação nas notas mais agudas. As mudanças de posição devem ser feitas com mais controlo. O braço dirige o movimento
- O Moderato, parte rápida do estudo, foi tocado em martelé. A professora explicou lembrou à aluna que esta é uma arcada com um acento grande, mas o som não deve ser arranhado. Para os trilos serem executados rapidamente, os dedos da mão esquerda devem estar pousados na corda antes de tocar a nota. O mesmo deve acontecer quando há um salto grande para uma posição aguda. O dedo deve chegar ao sítio da nota antes de ela ser tocada.
- O spiccato deve ser leve. Para isso, tem de cair na corda de forma controlada. No entanto, deve ter algum peso, de forma a articular bem as colcheias pontuadas. Nesta secção do estudo, deve ser executado aproximadamente no meio do arco.

- Quando há uma mudança de posição entre as colcheias pontuadas, deve ser feita o mais rápido possível. Como é um andamento rápido, a mudança de posição entre duas notas requer um timing muito preciso. A professora estudou alguns compassos lentamente com a aluna, parando por breves momentos em cada mudança de posição

2) Édouard Lalo – Symphonie Espagnole, 1º And

Parâmetros trabalhados:

- Início. Vibrato amplo. Nas notas agudas, o dedo da mão esquerda deve pisar a corda antes da nota ser tocada. Isto permite maior segurança na afinação.
- A introdução deve ter um carácter assertivo. As notas devem ser muito acentuadas e o vibrato deve ser rápido e amplo. Esta introdução trabalhada repetindo-a várias vezes exagerando os acentos
- O tema principal é assertivo e ao mesmo tempo lírico. Os acentos devem ser precisos e a continuidade das notas deve ser assegurada por uma velocidade de arco contínua. Para uma afinação mais precisa, tenta colocar o dedo na corda antes de tocar cada nota
- O 2º tema tem um carácter muito diferente. É cantabile e apaixonado. A arcada deve ser muito mais suave e o vibrato mais lento. As mudanças de posição dentro das ligaduras devem ser impercetíveis.
- A parte a seguir ao 2º tema foi ensaiada lentamente. Tem muitas figuras rítmicas rápidas, de difícil afinação. Tem também muitos saltos para notas agudas. As colcheias com acentos que intercalam com as velozes semicolcheias devem ser curtas e acentuadas. Mas não demasiado curtas e os acentos não devem ser exagerados, evitando assim arranhar o som

Esta peça é exigente a nível técnico, pelo que o trabalho de secções requer bastante tempo, ocupando assim uma parte considerável da aula. A professora certifica-se sempre se a aluna percebe a forma como deve estudar em casa

4. Planificação de Aulas

Um dos objetivos do estágio é lecionar aulas de instrumento aos alunos cujas aulas assistimos. Foi-me possível lecionar duas aulas de violino a cada uma das alunas, e o professor orientador, Vítor Vieira, esteve presente para supervisionar o meu trabalho durante as mesmas. As planificações das aulas que lecionei, apresentadas mais à frente neste Capítulo, constituíram uma grande ajuda.

Planificar é um passo muito importante no processo de ensino-aprendizagem. Ao planificar, o professor organiza os conteúdos, define estratégias, desenha processos de avaliação e, acima de tudo, aprende. Constitui uma ferramenta que permite ao professor adaptar-se à realidade de cada aluno, e, para além disso, atender às diversas necessidades dos alunos em maior medida (Thousand, Villa, & Nevin, 2006). Quando bem construída, a planificação é flexível e adaptativa, permitindo ao professor lidar com as dificuldades do aluno no sentido de o ajudar a ultrapassá-las. Melhora significativamente a gestão do tempo.

Uma mais-valia que o professor de instrumento tem é o facto de ter apenas um aluno na sala, permitindo-lhe facilmente adaptar à situação do mesmo. É importante orientar o delineamento de estratégias tendo em conta a personalidade e o *background* do aluno, e se o professor tiver estes aspetos em conta, aumenta a probabilidade de haver um ambiente propício à construção de conhecimento, permitindo ao aluno envolver-se na sua própria aprendizagem. Para além disto, o professor deve orientar a sua planificação no sentido de que haja uma sequência lógica e articulação entre as tarefas a executar na aula.

Exercer a prática de docente implica uma grande organização e uma atualização contínua dos conhecimentos científicos e pedagógicos, sendo, portanto, uma atividade exigente e de grande responsabilidade. A planificação contribui para melhorar significativamente a gestão do tempo e da aprendizagem. Desta forma, permite projetar e prever qualquer tipo de situação, seja uma aula, uma apresentação ou outra atividade. Constitui um hábito favorável na medida em que possibilita ao docente antecipar o que se vai passar na aula, podendo gerir melhor o tempo e o conteúdo a tratar.

Uma planificação bem estruturada deverá ter em conta os objetivos da aula, as estratégias definidas para a concretização desses objetivos, a integração dessa aula específica no currículo e na planificação mais alargada do professor, as diferentes características e ritmos dos alunos e a forma como serão obtidas evidências do grau de concretização dos objetivos previstos (Reis, 2011).

Foi realizada a planificação individual das 4 aulas que lecionei durante o ano letivo 2018/2019. Em cada planificação elaborei um quadro para avaliação das alunas na aula, com os parâmetros de avaliação e o nível de desempenho em cada um, bem como a descrição de cada nível de desempenho respeitante a cada parâmetro. É também apresentada uma reflexão crítica da aula em questão.

4.1. Aulas lecionadas

Planificação de Aula Supervisionada Aula nº 1 Curso Básico	
Disciplina: Instrumento – Violino	
Professor Supervisor: Vítor Vieira Professora Cooperante: Andrea Moreira Mestrando: Gonçalo Melo	
Nome do Aluno: Aluna A	Tipo de aula: Individual
Regime de Frequência: Integrado	Nível: 6º Ano / 2º Grau
Data: 21 de janeiro de 2019	Duração da aula: 45 minutos
Local: Conservatório de Música do Porto	

Conteúdos da Aula

- Escala de Si bemol Maior, numa extensão de 2 oitavas, e respetivos arpejos
- Friedrich Seitz - *Student Concerto No.2*, Op.13
 - I. *Allegro non troppo*

Recursos didáticos: Violino, arco, estante, partituras, material de escrita, telemóvel e coluna Bluetooth.

Objetivos da Aula

- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Conhecer e trabalhar os golpes de arco détaché, martelé e legato
- Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda
- Conhecer e trabalhar vibrato
- Ser capaz de ler uma obra musical nova

- Ser capaz de manter uma postura correta e relaxada durante a prática instrumental

Sequência de Atividades

- 1) **Escala de Si bemol Maior.** Após a afinação do violino, com ajuda do piano, iniciámos a aula com a Escala de Si b Maior, trabalhando a extensão de duas oitavas com as seguintes variações de golpes de arco:

- Detaché arco todo
- Detaché parte inferior e parte superior do arco
- Martelé parte inferior e parte superior do arco
- Martelé arco todo com 2 notas por cada arco
- Legato: 2, 4 e 8 notas por cada arco

Arpejo. Utilizando o livro *Das Skalensystem* (1926), de Carl Flesch, a aluna executou os arpejos da escala de Si b Maior na extensão de duas oitavas, bem como as variações - relativa, subdominante maior e menor, diminuto e de 7ª da dominante sobre a tónica - conforme estão organizados os exercícios de prática de escalas nesta obra de Flesch. As variações de arcadas utilizadas foram:

- Detaché arco todo
- Legato: 3 e 6 notas ligadas
- Martelé: arco todo, com 2 notas por cada arco e com 3 notas por cada arco

Parâmetros trabalhados:

- Afinação
- Som uniforme e com qualidade (foco no desenvolvimento de uma técnica de arco correta e relaxada)
- Articulação
- Mudanças de corda suaves
- Mudanças de posição - 3ª posição (apenas na escala)

- 2) **Seitz - Student Concerto No.2.** Leitura do concerto. Primeiramente, apresentei numa gravação os 3 primeiros minutos do concerto através de uma coluna Bluetooth. A aluna recebeu a partitura do concerto pela primeira vez, de modo que percorremos o 1º andamento lentamente, repetindo cada passagem algumas vezes. A obra apresenta um desafio para a aluna, pelo que se torna pertinente repetir e trabalhar com algum pormenor cada passagem de forma a ficar familiarizada e compreender como deve estudar em casa.

Parâmetros trabalhados:

- **Compassos 11-27** – Introdução. Caráter majestoso. Trabalho de articulação, com os acentos (>) e as notas pontuadas (martelé), e dinâmicas.
- **Cp. 28** – Cadência – Expliquei à aluna o conceito de cadência, ouvindo novamente a gravação, tendo em conta o ritmo livre e o caráter improvisativo sem acompanhamento.
- **Cps. 29-36** – Passagem de caráter mais lírico. Foco no som delicado e no vibrato amplo e bonito.
- **Cps. 37-43** – Coordenação entre o arco e a mão esquerda. Repetição da passagem várias vezes lentamente.
- **Cps. 44-49** – Esta passagem contém cordas dobradas (acordes), que representam um desafio para a aluna. Treinámos a execução de acordes ao pormenor com foco na afinação, coordenação e mudança de cordas.
- **Cps. 50-70 (Meno mosso)** - Passagem de caráter lírico. Som delicado, dinâmicas, crescendos e diminuendos, vibrato e pulsação definida.
- **Cps. 71-78 (Tempo I)** - Coordenação entre o arco e a mão esquerda, articulação - acentos (>) e notas pontuadas (staccato).
- **Cps. 79-82** – Trilos – trabalho pormenorizado, lentamente
- **Cps. 83-90** – Cordas dobradas - afinação, coordenação e mudança de cordas.
- **Cps. 91-95** – Detaché com notas sucessivas bem ligadas (a passagem tem notas com pontos, no entanto, a professora Andrea disse para os ignorarmos). Acordes - afinação, coordenação e mudança de cordas.

Avaliação da Aula Descritores dos Níveis de Desempenho				
Parâmetros de Avaliação	Níveis de Desempenho			
	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom
Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável	O aluno(a) não tem uma boa pega de arco e não controla a direção, ponto de contacto e peso do arco na corda	O aluno(a) tem uma técnica da mão direita razoável, mas tem dificuldades em produzir um som uniforme e limpo	O aluno(a) tem uma boa técnica da mão direita, produzindo um som uniforme e agradável	O aluno(a) domina a técnica de arco, e é capaz de produzir um som bonito, rico e controlado
Conhecer os golpes de arco: ➤ <i>détaché</i>	O aluno(a) tem muita dificuldade em controlar a direção, ponto de contacto e peso do arco na corda	O aluno(a) tem algumas dificuldades no controlo da direção, ponto de contacto e peso do arco na corda	O aluno(a) produz um som bonito, dominando razoavelmente a arcada <i>détaché</i> e as mudanças de arco	O aluno(a) produz um som de qualidade, com mudanças de arco suaves e coordenando com destreza as duas mãos
➤ <i>martelé</i>	O aluno(a) tem muita dificuldade em colocar o peso necessário na corda para atacar o início das notas <i>martelé</i>	O aluno(a) consegue atacar ligeiramente o início das notas. No entanto, é um ataque descontrolado com o som pouco limpo	O aluno(a) domina relativamente bem o <i>martelé</i> , articulando bem as notas e antecipando cada uma devidamente	O aluno(a) articula bem as notas <i>martelé</i> com uma técnica relaxada, sendo capaz de as executar em diferentes velocidades
➤ <i>legato</i>	O aluno(a) tem muita dificuldade na coordenação das duas mãos nas arcadas <i>legato</i>	O aluno(a) articula razoavelmente as duas mãos nas arcadas <i>legato</i> , mas com um som de qualidade insuficiente	O aluno(a) coordena bem as duas mãos nas arcadas <i>legato</i> , tendo ainda algumas dificuldades no controlo da velocidade, ponto de contacto e peso do arco	O aluno(a) domina o <i>legato</i> , sendo capaz de executar este tipo de arcada com um som de qualidade, nas diferentes dinâmicas e velocidades
Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda	O aluno(a) demonstra falta de coordenação e velocidade dos dedos da mão esquerda	O aluno(a) controla com algumas dificuldades a articulação e velocidade da mão esquerda	O aluno(a) tem controlo sobre a articulação e velocidade da mão esquerda	O aluno(a) domina com destreza a articulação e velocidade da mão esquerda
Conhecer e trabalhar vibrato	O aluno(a) não está de todo familiarizado com a técnica do vibrato	O aluno(a) está familiarizado com a técnica do vibrato, mas não a executa de forma eficaz	O aluno(a) tem uma técnica de vibrato razoável	O aluno(a) executa um vibrato bonito com uma técnica correta

Ser capaz de ler uma obra musical nova	O aluno(a) demonstra muitas dificuldades na leitura musical	O aluno(a) demonstra algumas dificuldades na leitura musical	O aluno(a) demonstra poucas dificuldades na leitura musical	O aluno(a) é capaz de ler uma obra musical nova sem qualquer tipo de dificuldade
Ser capaz de manter uma postura correta e relaxada durante a prática instrumental	O aluno(a) não tem uma postura correta	O aluno(a) adota uma postura correta apenas quando o professor solicita	O aluno(a) tem uma postura correta, havendo ainda situações de tensão desnecessária	O aluno(a) mantém uma postura correta e relaxada durante a sua prática

Apreciação da aula

As escalas fazem parte da rotina de estudo da aluna A. Esta fase da aula progrediu rapidamente e ela conseguiu executar tudo o que foi pedido com eficácia.

O *Student Concerto No.2*, de Friedrich Seitz, está dividido em 3 andamentos (*Allegro non troppo*, *Adagio*, e *Allegretto moderato*) que estão interligados, ou seja, não há pausa entre os andamentos. É uma característica algo comum nos concertos para violino de caráter mais didático, como os de Oskar Rieding ou Jean-Baptiste Accolay. Desta forma, a execução desta obra na íntegra (cerca de 10 minutos no total) requer bastante desenvolvimento de competências ao nível de resistência e concentração. Apesar de ser um concerto destinado apenas à utilização da 1ª posição, encorajei a aluna a utilizar também a 2ª e 3ª posição, com o intuito de possibilitar uma produção de cores mais variada, poder utilizar *Vibrato* em mais notas e evitar por vezes o som aberto das cordas soltas. Apesar de a afinação ser um dos seus pontos fortes, ela tem ainda dificuldades de leitura, o que condicionou o avanço no concerto.

Planificação de Aula Supervisionada Aula nº 2 Curso Básico	
Disciplina: Instrumento – Violino	
Professor Supervisor: Vítor Vieira Professora Cooperante: Andrea Moreira Mestrando: Gonçalo Melo	
Nome do Aluno: Aluna A	Tipo de aula: Individual
Regime de Frequência: Integrado	Nível: 6º Ano / 2º Grau
Data: 3 de junho de 2019	Duração da aula: 90 minutos
Local: Conservatório de Música do Porto	

Conteúdos da Aula

- Escala de Sol Maior, numa extensão de 3 oitavas, e respetivos arpejos
- Charles Dancla - Estudo Nº13
- Franz Wolfhart - Estudo Nº27, do Op. 45
- Oskar Rieding - *Violin Concertino in Hungarian Style*, Op.21

Nota: O estudo de Charles Dancla faz parte de uma compilação de estudos, pelo que o número referido acima não é o que corresponde à publicação original da obra.

Recursos didáticos: Violino, arco, estante, partituras, material de escrita, telemóvel e coluna Bluetooth.

Objetivos da Aula

- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Conhecer e trabalhar os golpes de arco détaché, martelé e legato
- Realizar mudanças de posição
- Conhecer e trabalhar a 3ª posição
- Ser capaz de afinar bem na 3ª posição
- Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda
- Conhecer e trabalhar vibrato
- Ser capaz de ler uma obra musical nova
- Ser capaz de manter uma postura correta e relaxada durante a prática instrumental

Sequência de Atividades

- 1) **Escala de Sol Maior.** Após a afinação do violino, com ajuda do piano, iniciámos a aula com a Escala de Sol Maior, trabalhando a extensão de três oitavas com foco nas mudanças de posição. A aluna está a aprender a 5ª posição pela primeira vez, pelo que as mudanças da 3ª para a 5ª posição foram repetidas diversas vezes tanto a subir como a descer. Como era um conceito novo para a aluna, o objetivo principal foi que ela compreendesse o movimento de mudança e que notas está a tocar quando sobe para a 5ª posição. A escala foi executada com as seguintes variações de arcadas:

- Detaché arco todo
- Detaché parte inferior e parte superior do arco
- Legato: 2 e 4 notas por cada arco

Arpejo. Utilizando o livro *Das Skalensystem* (1926), de Carl Flesch, a aluna executou os arpejos da escala de Sol Maior e menor na extensão de três oitavas, e ainda o arpejo de 7ª da dominante sobre a tónica.

As variações de arcadas utilizadas foram:

- Detaché arco todo
- Legato: 3 notas ligadas

Parâmetros trabalhados:

- Afinação
- Som uniforme e com qualidade (foco no desenvolvimento de uma técnica de arco correta e relaxada)
- Mudanças de corda suaves
- Mudanças de posição - 3ª e 5ª posições

- 2) **Charles Dancla - Estudo Nº13.** Leitura do estudo. Esta obra apresenta muitos acidentes a nível de cromatismos, sendo de difícil leitura para este nível de ensino. Como a aluna revelou dificuldades de leitura, optei por trabalhar os quatro primeiros compassos lentamente, explicando à aluna alguns aspetos técnicos que deve trabalhar de forma a facilitar a execução da obra. Estes incluem antecipação das notas com os dedos da mão esquerda e mudanças de corda suaves. O meu objetivo principal foi explicar compreensivelmente à aluna como deve estudar esta obra.
- 3) **Franz Wolfhart - Estudo Nº27.** Leitura do estudo. A principal dificuldade deste estudo é a troca de cordas. As primeiras três linhas foram praticadas usando ritmos diferentes dos escritos, nomeadamente: colcheia com ponto, semicolcheia; Semicolcheia, colcheia com ponto.
- 4) **Rieding - Violin Concertino in Hungarian Style.** Leitura do concerto. A aluna recebeu a partitura do concerto pela primeira vez. Antes de começar a leitura, apresentei numa gravação os 3 primeiros minutos do concerto

através de uma coluna Bluetooth. De seguida, modo que percorremos o 1º andamento lentamente, repetindo cada passagem algumas vezes. A obra apresenta um desafio para a aluna, pelo que se torna pertinente repetir e trabalhar com algum pormenor cada passagem de forma a ficar familiarizada e compreender como deve estudar em casa.

Parâmetros trabalhados:

- **Compassos 4-12** – Introdução. Caráter majestoso. Trabalho de articulação e coordenação entre as notas ligadas e separadas. Dinâmica forte com som amplo e limpo.
- **Cp. 13-24** – Repetição das células rítmicas rápidas num tempo lento, para consolidar os movimentos dos dedos da mão esquerda e a coordenação destes com as mudanças de arco.
- **Cps. 27-34** – Passagem rápida com muitas células rítmicas consequentes compostas por 3 semicolcheias ligadas e pausa de semicolcheia. Antes de cada uma destas células rítmicas, colocar o dedo correspondente à primeira nota antes de começar a tocar. Várias repetições das mudanças de posição desta passagem.
- **Cps. 35-40** – Repetição das passagens rápidas com diferentes variações rítmicas, nomeadamente colcheia com ponto, semicolcheia e o inverso deste ritmo.

Nas restantes secções do Concerto foram incorporados exercícios similares aos que já foram descritos

Avaliação da Aula Descritores dos Níveis de Desempenho				
Parâmetros de Avaliação	Níveis de Desempenho			
	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom
Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável	O aluno(a) não tem uma boa pega de arco e não controla a direção, ponto de contacto e peso do arco na corda	O aluno(a) tem uma técnica da mão direita razoável, mas tem dificuldades em produzir um som uniforme e limpo	O aluno(a) tem uma boa técnica da mão direita, produzindo um som uniforme e agradável	O aluno(a) domina a técnica de arco, e é capaz de produzir um som bonito, rico e controlado
Conhecer os golpes de arco: ➤ <i>détaché</i>	O aluno(a) tem muita dificuldade em controlar a direção, ponto de contacto e peso do arco na corda	O aluno(a) tem algumas dificuldades no controlo da direção, ponto de contacto e peso do arco na corda	O aluno(a) produz um som bonito, dominando razoavelmente a arcada <i>détaché</i> e as mudanças de arco	O aluno(a) produz um som de qualidade, com mudanças de arco suaves e coordenando com destreza as duas mãos
➤ <i>martelé</i>	O aluno(a) tem muita dificuldade em colocar o peso necessário na corda para atacar o início das notas <i>martelé</i>	O aluno(a) consegue atacar ligeiramente o início das notas. No entanto, é um ataque descontrolado com o som pouco limpo	O aluno(a) domina relativamente bem o <i>martelé</i> , articulando bem as notas e antecipando cada uma devidamente	O aluno(a) articula bem as notas <i>martelé</i> com uma técnica relaxada, sendo capaz de as executar em diferentes velocidades
➤ <i>legato</i>	O aluno(a) tem muita dificuldade na coordenação das duas mãos nas arcadas <i>legato</i>	O aluno(a) articula razoavelmente as duas mãos nas arcadas <i>legato</i> , mas com um som de qualidade insuficiente	O aluno(a) coordena bem as duas mãos nas arcadas <i>legato</i> , tendo ainda algumas dificuldades no controlo da velocidade, ponto de contacto e peso do arco	O aluno(a) domina o <i>legato</i> , sendo capaz de executar este tipo de arcada com um som de qualidade, nas diferentes dinâmicas e velocidades
Realizar mudanças de posição	O aluno(a) executa mudanças de posição de forma descontrolada	O aluno(a) executa mudanças de posição de forma pouco controlada	O aluno(a) possui uma técnica de mudanças de posição relativamente eficaz	O aluno(a) possui uma técnica de mudanças de posição controlada e eficaz
Conhecer e trabalhar a 3ª posição	O aluno(a) não está de todo familiarizado com a 3ª posição	O aluno(a) tem dificuldade em associar as notas nesta posição	O aluno(a) conhece a posição da mão na 3ª posição, e está familiarizado	O aluno(a) conhece a 3ª posição, executando as passagens de forma eficaz e afinada

			com as notas nesta posição	
Ser capaz de afinar bem na 3ª posição	O aluno(a) não consegue tocar afinado na 3ª posição, para além de não conseguir associar as notas nesta posição	O aluno(a) tem dificuldades em tocar afinado na 3ª posição, sendo capaz de corrigir as notas desafinadas relativamente bem	O aluno(a) afina bem na 3ª posição, tendo ainda dificuldades com as notas tecnicamente mais exigentes	O aluno(a) tem uma afinação excelente na 3ª posição
Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda	O aluno(a) demonstra falta de coordenação e velocidade dos dedos da mão esquerda	O aluno(a) controla com algumas dificuldades a articulação e velocidade da mão esquerda	O aluno(a) tem controlo sobre a articulação e velocidade da mão esquerda	O aluno(a) domina com destreza a articulação e velocidade da mão esquerda
Conhecer e trabalhar vibrato	O aluno(a) não está de todo familiarizado com a técnica do vibrato	O aluno(a) está familiarizado com a técnica do vibrato, mas não a executa de forma eficaz	O aluno(a) tem uma técnica de vibrato razoável	O aluno(a) executa um vibrato bonito com uma técnica correta
Ser capaz de ler uma obra musical nova	O aluno(a) demonstra muitas dificuldades na leitura musical	O aluno(a) demonstra algumas dificuldades na leitura musical	O aluno(a) demonstra poucas dificuldades na leitura musical	O aluno(a) é capaz de ler uma obra musical nova sem qualquer tipo de dificuldade
Ser capaz de manter uma postura correta e relaxada durante a prática instrumental	O aluno(a) não tem uma postura correta	O aluno(a) adota uma postura correta apenas quando o professor solicita	O aluno(a) tem uma postura correta, havendo ainda situações de tensão desnecessária	O aluno(a) mantém uma postura correta e relaxada durante a sua prática

Apreciação da Aula

A primeira fase da aula, com a escala de Sol Maior 3 oitavas e respetivos arpejos, ocupou um período de tempo considerável, porque a 5ª posição era totalmente nova para a aluna, de maneira que foi necessária adaptação ao conceito.

Apesar de a aluna ser capaz de produzir um som de qualidade e ter uma afinação boa, ainda revela muitas dificuldades de leitura, o que não favorece um desenvolvimento de aula rápido.

Tal como o *Student Concerto No.2*, de Friedrich Seitz, o Concerto Húngaro de Oskar Rieding é composto por um único andamento, dividido em partes interligadas (*Andante sostenuto*, *Allegro moderato*, *Andante sostenuto*, *Allegro moderato*). Conseguimos

apenas percorrer as 3 primeiras páginas do concerto, mas com o trabalho de aula que foi feito, a aluna pôde registar todos os métodos de estudo que deve usar para progredir nesta obra.

Planificação de Aula Supervisionada Aula nº 1 Curso Secundário	
Disciplina: Instrumento – Violino	
Professor Supervisor: Vítor Vieira Professora Cooperante: Andrea Moreira Mestrando: Gonçalo Melo	
Nome do Aluno: Aluna B	Tipo de aula: Individual
Regime de Frequência: Integrado	Nível: 12º Ano / 8º Grau
Data: 3 de abril de 2019	Duração da aula: 90 minutos
Local: Conservatório de Música do Porto	

Conteúdos da Aula

- W.A. Mozart – *Concerto para Violino Nº3 em Sol Maior*, K.216
 - I. *Allegro*
- J.S. Bach – *Partita para Violino Solo Nº2 em Ré Menor*, BWV 1004
 - I. *Allemande*
 - II. *Courante*

Recursos didáticos: Violino, arco, piano, estante, partituras, material de escrita.

Objetivos da Aula

- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Ser capaz de combinar diferentes golpes de arco
- Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda em toda a extensão do violino
- Ter uma afinação segura
- Conhecer e saber interpretar diferentes formas e estilos musicais
- Ser capaz de uma autocorreção baseada numa audição crítica

Sequência de Atividades

- 1) **W.A. Mozart – Concerto para Violino Nº3 – I. Allegro.** Após a afinação do violino, a aluna executou o 1º andamento do concerto, sem cadência, com acompanhamento de piano. De seguida, percorremos o andamento desde o início, trabalhando cada passagem individualmente, sem piano. Exemplifiquei excertos frequentemente, conforme achei necessário, de forma à aluna ouvir e compreender da melhor forma o tipo de resultado sonoro que deve procurar.

Parâmetros trabalhados:

- Caráter:
 - Articulação
 - Fraseado
 - Contrastes de carácter
 - Qualidade sonora: aspetos técnicos que propiciam a produção de um som cheio e bonito.
 - Vibrato
 - Passagens rápidas: aspetos técnicos inerentes à mão esquerda que possibilitam acréscimos graduais de velocidade em passagens rápidas, nomeadamente a antecipação dos dedos.
-
- 2) **J.S. Bach – Partita para Violino Solo Nº2 – I. Allemande.** A aluna percorreu a 1ª parte da *Allemande* num andamento mais lento e com todas as notas bem ligadas, de forma a controlar a produção de um som uniforme e rico em harmónicos, e trabalhar a condução das frases. Repetimos algumas vezes determinados compassos, e exemplifiquei frequentemente excertos para que a aluna compreenda da melhor forma os resultados que deve procurar obter. O último acorde da 1ª parte não estava a ser executado corretamente, de maneira que dediquei algum tempo a trabalhá-lo pormenorizadamente com o principal objetivo de criar alguma repetição na execução de acordes de 4 sons e aperfeiçoar esta técnica. Depois, a aluna percorreu a 2ª parte da obra concentrando-se nos principais aspetos em foco.

Parâmetros trabalhados:

- Fraseado: Legato. A nível de condução de frase. Não deixar cair a frase, ou seja, ter direção e evitar ruído, quebra de dinâmica ou de tempo entre as notas.
- Vibrato: Incrementar o hábito de escolher em que notas é que acrescenta Vibrato.
- Acorde
- Distribuição do arco
- Pulsação

- 3) **J.S. Bach – Partita para Violino Solo Nº2 – II. Courante.** A forma de trabalho deste andamento foi muito similar ao descrito no ponto anterior. A aluna percorreu a 1ª parte mais lentamente e à medida que progredia, repetíamos as passagens a meu critério, melhorando-as. Posteriormente, executou a 1ª parte a um andamento ligeiramente mais lento do que o pretendido, sem interrupções. A mesma metodologia foi levada a cabo na 2ª parte da obra.

Parâmetros trabalhados:

- Acordes: afinação, coordenação e mudança de cordas
- Afinação
- Ritmo: maior definição nas diferentes células rítmicas
- Velocidade: antecipação dos dedos da mão esquerda e também experimentação com diferentes dedilhações.

Avaliação da Aula Descritores dos Níveis de Desempenho				
Parâmetros de Avaliação	Níveis de Desempenho			
	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom
Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável	O aluno(a) não tem uma boa pega de arco e não controla a direção, ponto de contacto e peso do arco na corda	O aluno(a) tem uma técnica da mão direita razoável, mas tem dificuldades em produzir um som uniforme e limpo	O aluno(a) tem uma boa técnica da mão direita, produzindo um som uniforme e agradável	O aluno(a) domina a técnica de arco, e é capaz de produzir um som bonito, rico e controlado
Ser capaz de combinar diferentes golpes de arco	O aluno(a) tem muita dificuldade em controlar a direção, ponto de contacto e peso do arco na corda	O aluno(a) tem algumas dificuldades nos golpes de arco mais avançados	O aluno(a) domina razoavelmente os diferentes golpes de arco	O aluno(a) domina com destreza todos os golpes de arco e é versátil na execução de combinações dos mesmos.
Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda em toda a extensão do violino	O aluno(a) demonstra falta de coordenação e velocidade dos dedos da mão esquerda	O aluno(a) controla com algumas dificuldades a articulação e velocidade da mão esquerda	O aluno(a) tem controlo sobre a articulação e velocidade da mão esquerda	O aluno(a) domina com destreza a articulação e velocidade da mão esquerda
Ter uma afinação segura	O aluno(a) não toca afinado	O aluno(a) tem dificuldades em tocar afinado, embora seja capaz de corrigir as notas desafinadas	O aluno(a) tem uma boa afinação, tendo ainda algumas dificuldades com as notas tecnicamente mais exigentes	O aluno(a) tem uma afinação excelente

		relativamente bem		
Conhecer e saber interpretar diferentes formas e estilos musicais	O aluno(a) não está de todo familiarizado com as características dos diferentes estilos musicais	O aluno(a) apresenta alguma dificuldade na interpretação dos diferentes estilos musicais	O aluno(a) tem uma boa interpretação, embora os aspetos técnicos necessitem de melhoramento	O aluno(a) sabe interpretar todo o repertório
Ser capaz de uma autocorreção baseada numa audição crítica	O aluno(a) ignora os erros, não sendo capaz de os identificar	O aluno(a) é capaz de se autocorrir ocasionalmente, no entanto muitos erros não são reconhecidos	O aluno(a) reconhece os erros e corrige-os bastante bem	O aluno(a) é capaz de se autocorrir de uma forma muito eficaz

Apreciação da aula

No início da aula, não foi possível realizar qualquer exercício de aquecimento, como escalas por exemplo, devido à disponibilidade da pianista acompanhadora. A aluna B tem uma afinação boa, por conseguinte não há muitas paragens para aperfeiçoar o repertório nesse sentido, o que facilita o progresso na aula. Assim, foi uma aula bastante fluente e foi possível trabalhar 3 obras (andamentos) diferentes nos 90 minutos. A técnica de arco da aluna tem algumas falhas, nomeadamente ao nível de relaxamento do pulso e dedos da mão direita, dificultando assim a produção de som, o aumento da velocidade em secções rápidas e a clareza em certos tipos de articulação, principalmente no Concerto de Mozart. Apesar disso, a sua performance nesta aula foi muito positiva e como é uma aluna que compreende de forma eficiente tudo o que lhe é transmitido, a forma como deve estudar ficou assimilada.

Planificação de Aula Supervisionada Aula nº 2 Curso Secundário	
Disciplina: Instrumento – Violino	
Professor Supervisor: Vítor Vieira Professora Cooperante: Andrea Moreira Mestrando: Gonçalo Melo	
Nome do Aluno: Aluna B	Tipo de aula: Individual
Regime de Frequência: Integrado	Nível: 12º Ano / 8º Grau
Data: 5 de junho de 2019	Duração da aula: 45 minutos
Local: Conservatório de Música do Porto	

Conteúdos da Aula

- Dmitry Kabalevsky – *Concerto para Violino em Dó Maior*, Op. 48
 - III. *Vivace giocoso*

Recursos didáticos: Violino, arco, piano, estante, partituras, material de escrita, metrónomo.

Objetivos da Aula

- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Ser capaz de combinar diferentes golpes de arco
- Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda em toda a extensão do violino
- Ter uma afinação segura
- Conhecer e saber interpretar diferentes formas e estilos musicais
- Ser capaz de uma autocorreção baseada numa audição crítica

Sequência de Atividades

- 1) **Son Filé.** Como aquecimento, propus à aluna exercícios de Son Filé (Ver definição no ponto 3.3.4.).
- 2) **Escalas.** Treino de Detaché e Spiccato rápido em escalas e arpejos variados para procurar um som com muitos harmónicos e uma técnica de arco o mais relaxada possível. Para tal as escalas foram executadas da seguinte forma: 2, 4 ou 8 semicolcheias por cada nota da escala a um tempo rápido. Estes exercícios têm como objetivo transferir a técnica exercitada para determinadas passagens no 3º andamento do Concerto de Kabalevsky, nomeadamente a secção final (a partir do Nº 34), passagem essa na qual a aluna tinha dificuldade em aumentar a velocidade.
- 3) **Kabalevsky – Concerto para Violino em Dó Maior - III. Vivace giocoso.** Começámos por trabalhar a secção final (a partir do Nº 34). É um excerto muito rápido com combinações de notas que exigem boa coordenação. Desta forma, a secção foi trabalhada por partes, começando cada uma num tempo lento e aumentando o andamento. Para tal, foi utilizado o metrónomo.
- 4) Foram trabalhadas mais algumas secções do andamento:
Nº 9 - Passagem rápida com muitas células rítmicas consequentes compostas por 2 semicolcheias e uma colcheia ligadas. Antes de cada uma destas células rítmicas, colocar o dedo correspondente à primeira nota antes de começar a tocar
Nº 11 – Esta passagem é a repetição do 1º tema, mas, durante os primeiros 12 compassos, é uma 2ª maior acima. A passagem necessitava algum trabalho de afinação, e de articulação, nomeadamente nas notas curtas e no início das células rítmicas compostas por 3 e por 5 notas ligadas.
Nº 30 – Passagem semelhante ao tema principal, com notas bastante agudas, que merecia algum trabalho de afinação.
- 5) A aluna executou o 3ª andamento na íntegra com acompanhamento de piano. Durante a peça dei ocasionalmente indicações não verbais para a relembrar do que tínhamos trabalhado nesta aula, como incentivo. Após terminar, comentei a sua performance referindo os pontos positivos e indicando sucintamente as partes que merecem um pouco mais de estudo.

Avaliação da Aula Descritores dos Níveis de Desempenho				
Parâmetros de Avaliação	Níveis de Desempenho			
	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom
Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável	O aluno(a) não tem uma boa pega de arco e não controla a direção, ponto de contacto e peso do arco na corda	O aluno(a) tem uma técnica da mão direita razoável, mas tem dificuldades em produzir um som uniforme e limpo	O aluno(a) tem uma boa técnica da mão direita, produzindo um som uniforme e agradável	O aluno(a) domina a técnica de arco, e é capaz de produzir um som bonito, rico e controlado
Ser capaz de combinar diferentes golpes de arco	O aluno(a) tem muita dificuldade em controlar a direção, ponto de contacto e peso do arco na corda	O aluno(a) tem algumas dificuldades nos golpes de arco mais avançados	O aluno(a) domina razoavelmente os diferentes golpes de arco	O aluno(a) domina com destreza todos os golpes de arco e é versátil na execução de combinações dos mesmos.
Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda em toda a extensão do violino	O aluno(a) demonstra falta de coordenação e velocidade dos dedos da mão esquerda	O aluno(a) controla com algumas dificuldades a articulação e velocidade da mão esquerda	O aluno(a) tem controlo sobre a articulação e velocidade da mão esquerda	O aluno(a) domina com destreza a articulação e velocidade da mão esquerda
Ter uma afinação segura	O aluno(a) não toca afinado	O aluno(a) tem dificuldades em tocar afinado, embora seja capaz de corrigir as notas desafinadas relativamente bem	O aluno(a) tem uma boa afinação, tendo ainda dificuldades com as notas tecnicamente mais exigentes	O aluno(a) tem uma afinação excelente
Conhecer e saber interpretar diferentes formas e estilos musicais	O aluno(a) não está de todo familiarizado com as características dos diferentes estilos musicais	O aluno(a) apresenta alguma dificuldade na interpretação dos diferentes estilos musicais	O aluno(a) tem uma boa interpretação, embora os aspetos técnicos necessitem de melhoramento	O aluno(a) sabe interpretar todo o repertório
Ser capaz de uma autocorreção baseada numa audição crítica	O aluno(a) ignora os erros, não sendo capaz de os identificar	O aluno(a) é capaz de se autocorrigir ocasionalmente, no entanto muitos erros não são reconhecidos	O aluno(a) reconhece os erros e corrige-os bastante bem	O aluno(a) é capaz de se autocorrigir de uma forma muito eficaz

Apreciação da aula

As dificuldades da aluna B residem maioritariamente na técnica de arco, pelo que a aula incidiu particularmente nesta vertente. Na primeira parte da aula, com os exercícios técnicos, notei um melhoramento gradual muito acentuado a nível de qualidade e volume de som à medida que ia propondo mais exercícios, exemplificando rapidamente cada um. Embora a aluna não tenha conseguido de imediato aplicar esta técnica aperfeiçoada no Concerto, conforme a aula ia avançando foi conseguindo-o progressivamente. Por esse motivo fiquei satisfeito com o progresso da aluna e a prof. Andrea manifestou o seu agrado nesse sentido. Apesar de ter sido uma aula de apenas 45 minutos, a facilidade que a aluna tem em assimilar informação permitiu que muitas coisas fossem abordadas na aula.

5. Reflexão sobre a Prática de Ensino Supervisionada

“There is nothing more precious to an instrumentalist than the ability to work efficiently – to know how to accomplish the maximum in beneficial results while using the minimum of time to do so. One of the most important things that a teacher ought to teach his students is, therefore, the technique of good practice. He has to impress on his students that practice has to be a continuation of the lesson, that it is nothing but a process of self instruction in which, in the absense of the teacher, the student has to act as the teacher’s deputy, assigning himself definite tasks and supervising his own work.”¹ Ivan Galamian (Principles of Violin Playing and Teaching, 1962, p. 93)

A Prática Educativa Supervisionada é muito importante na formação do professor de música, e permite conhecer melhor o funcionamento das instituições do ensino especializado da música e a forma como a disciplina de Instrumento se integra na escola e no percurso educativo dos alunos.

Relativamente às aulas que lecionei, o feedback do professor orientador, Vítor Vieira, foi positivo, e o aspeto principal que, na sua opinião, deve ser uma das minhas principais prioridades, é explicar claramente às alunas como estudar. Este princípio vai ao encontro das ideias de Ivan Galamian, expressas na sua obra citada acima.

O aluno deve sair da aula percebendo de que forma deve trabalhar, no sentido de consolidar as competências desenvolvidas na aula, alcançar os seus objetivos musicais e superar as dificuldades. Dada a complexidade que é tocar um instrumento, neste caso, o violino, é muitas vezes difícil para o professor encontrar a melhor forma de transmitir a informação desejada. No entanto, através de alguma procura e dedicação, essa tarefa pode ser substancialmente facilitada. Para além disto, ensinar um aluno a estudar por si mesmo implica mostrar-lhe a forma correta de o fazer, e não apenas assinalar os seus erros (Flesch, 1934, p. 6).

Notei, de forma clara, que a abordagem da professora Andrea é orientada nesse sentido, nomeadamente porque as suas alunas utilizam um caderno onde, em cada

¹ “Não há nada mais precioso para um instrumentista do que a capacidade de trabalhar de forma eficaz – saber como obter o máximo de benefícios usando o mínimo tempo possível. Uma das coisas mais importantes que um professor deve ensinar é, portanto, a técnica de estudar eficientemente. Ele tem de explicar aos seus alunos que o estudo é uma continuação da aula, é um processo de autoinstrução no qual, na ausência do professor, o aluno age como o seu delegado, atribuindo tarefas a si próprio e supervisionando o seu próprio trabalho” - Todas as traduções presentes neste documento foram realizadas pelo autor

aula, escrevem tudo o que devem estudar em casa e de que forma. É uma estratégia que pode ser muito benéfica para os alunos, pois assim têm registado em cada semana o que devem apresentar na aula seguinte, os métodos de estudo, e permite-lhes assimilar muito melhor o que foi trabalhado na aula. Muitas vezes há, por exemplo, exercícios que têm diversas variações de arcadas, ritmos, dedilhações e golpes de arco, como é o caso das escalas e dos estudos, e é conveniente que o aluno assinale todas as que deve trabalhar. A professora Andrea regista regularmente os seus sumários, a forma como os alunos estão a evoluir e o reportório e exercícios técnicos que estão a trabalhar. Desta forma, ao longo das semanas consegue estar familiarizada com cada aluno, permitindo um acompanhamento mais eficaz

A experiência nesta Prática de Ensino foi uma boa oportunidade para integrar na minha prática docente algumas estratégias de ensino características da professora Andrea, com as quais, tendo sido seu aluno, eu já estava consideravelmente familiarizado. O melhor exemplo dessas estratégias é a prática de diferentes golpes de arco (Detaché, Martelé, Staccato, Spicatto, Sautillé, Legato...), usando arcadas inteiras e meios arcos (*“half bows”* – método muito estimado pelo ilustre violoncelista americano Leonard Rose), e integrando-os em todo o reportório como método de estudo. Isto permite incluir variações ilimitadas de articulações e mistura de notas ligadas com separadas, aspeto fundamental na prática violinística que cultiva eficazmente a coordenação das duas mãos (Galamian, 1962, p. 99).

O trabalho de escalas faz parte da metodologia de ensino da professora Andrea. É sempre desenvolvido no início das aulas e à medida que os alunos vão avançando, novas variações de escalas são incluídas na sua rotina de estudo. Para isso a professora adota o método de Carl Flesch, *Das Skalensystem* (1926), utilizando a versão editada pelo violinista austríaco Max Rostal, que contém mais opções de dedilhações que o original. A prática de escalas constitui um método de estudo por muitos considerado fundamental para consolidar as bases técnicas. Segundo Galamian (1962, p. 102), a sua importância reside no facto de servirem como veículo para o desenvolvimento de um grande número de competências técnicas, tanto na mão direita como na esquerda. São um excelente mecanismo para trabalhar a afinação, todos os golpes de arco, a qualidade sonora, a noção da divisão do arco, a posição da mão esquerda, as dinâmicas e até o *vibrato*.

Também os estudos, denominação clássica *“études”* em francês, constituem uma parte muito importante do reportório que a professora Andrea atribui aos seus alunos. Tal como nas escalas, integra vários tipos de golpes de arco e diferentes combinações na

prática destes estudos, como os de Kreutzer (*Études ou caprices*), Marteau (*Études d'archet*, op. 14) e Kayser (op. 20). É importante destacar que a professora Andrea tem um grande número de livros de estudos, o que lhe permite ter sempre diversificadas opções relativamente ao repertório a atribuir a cada aluno, consoante as dificuldades técnicas de cada um. Os estudos contribuem para a construção de elementos técnicos, e muitos estudos clássicos do repertório violinístico são uma grande mais-valia (Galamian, 1962, p. 102).

Nas aulas que lecionei, tive a oportunidade de pôr em prática algumas estratégias que habitualmente integro na minha própria prática pedagógica, e que nesta situação produziram bons resultados. Uma delas é colocar uma gravação da obra musical que está a ser trabalhada. Nas aulas que tive com a aluna do ensino básico, antes de começar a trabalhar os concertos de Seitz e Rieding, apresentei os 3 minutos iniciais destas duas obras através de uma coluna Bluetooth. Isto é um processo que considero importante por várias razões. Em primeiro lugar, porque permite promover o hábito de ouvir música, especialmente se for feito regularmente. Em segundo lugar, permite ao aluno ouvir como uma determinada peça soa, seja com acompanhamento de orquestra, com acompanhamento de piano, ou até a solo, e compreender de que forma a sua parte se integra no todo. Por último, ouvindo as sonoridades e qualidades tímbricas da parte solista, os alunos começam a conceber uma noção mais concreta daquilo que devem procurar. Nas passagens rápidas de coordenação difícil, procurei sempre que as alunas as repetissem várias vezes lentamente, aumentando a velocidade de modo gradual, tentando sempre não gastar demasiado tempo de aula para tal.

As planificações de aula elaboradas revelaram-se uma grande ajuda. Planificar é um passo de grande utilidade na preparação de um professor para o momento da docência. A inclusão da avaliação do desempenho do aluno na planificação de aulas permite ao professor uma análise adequada da aula e facilita o delineamento de estratégias para ajudar os alunos. Avaliar é uma tarefa de grande responsabilidade para o professor e, por vezes, associado a uma relativa subjetividade. No entanto, a avaliação é um processo que deve ir acontecendo ao longo das aulas, para que o aluno possa ter um papel ativo na sua aprendizagem. Avaliar transforma-se assim num feedback que permite ao aluno melhorar e refletir sobre a sua evolução, ao invés de um modo de categorização dos diferentes discentes.

Para concluir, durante este estágio os conhecimentos adquiridos foram inúmeros. Para além dos aspetos ligados às especificidades do violino e ao ensino deste instrumento, pude compreender melhor o papel do professor. Em termos procedimentais, o bom

professor sabe definir objetivos e metodologias adequados a cada aluno, seleciona os instrumentos de avaliação articulando-os com os conteúdos e os objetivos, trabalha o programa de forma dinâmica, rigorosa e apelativa, planifica com cuidado e antecedência, fomenta a autonomia dos alunos, procura as causas do insucesso, detetando dificuldades e reformulando estratégias. Empenha-se, ainda, no progresso dos alunos.

O percurso durante todo este ano letivo no CMP deu-me a oportunidade de explorar e melhorar a minha prática como professor. A experiência adquirida na Prática de Ensino Supervisionada foi muito benéfica, e o apoio e sabedoria da professora Andrea e do professor Vítor Vieira foram inestimáveis.

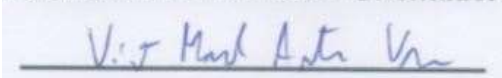
6. Pareceres

Para finalizar este capítulo, apresento os pareceres da professora cooperante, Andrea Moreira, e do professor orientador, Vítor Vieira, sobre o meu desempenho durante a minha prática educativa supervisionada.

Parecer do Professor Orientador

Conheço o Gonçalo Melo desde que começou o seu percurso no ensino superior e acompanhei a sua evolução como violinista ao longo da licenciatura que realizou na ESMAE e do primeiro ano do seu mestrado, já como seu professor de violino. Foi assim sem surpresa que testemunhei a seriedade e empenho que trouxe à sua atividade docente. O Gonçalo foi sempre assíduo e pontual e planificou e preparou todas as aulas a que assisti de uma forma cuidadosa e fundamentada de um ponto de vista técnico-musical e pedagógico. Demonstrou um bom domínio do repertório que ensinou, o que lhe permitiu não só explicar todos os conceitos e técnicas necessários, mas também exemplificar com qualidade. Mostrou também uma grande vontade de aprender e melhorar, não só na maneira como integrava sugestões da minha parte ou da professora cooperante, mas também como procurou encontrar soluções para problemas em que a metodologia planeada não surtia o efeito desejado. Penso que o tema que escolheu para o seu projeto de intervenção é muito pertinente e certamente que o trabalho que desenvolveu, de uma forma muito metódica e bem organizada, não só na preparação do trabalho como na avaliação dos resultados obtidos, trará benefícios para os seus futuros alunos. Saliento também a excelente comunicação e sintonia entre o Gonçalo e a professora cooperante (de quem ele foi também aluno no ensino secundário), que naturalmente trouxe resultados positivos para as aulas e um entendimento fácil com os alunos. Não tenho dúvidas que esta experiência foi muito positiva para a prática pedagógica do Gonçalo e que ele está preparado para a função docente.

Assinatura do Professor Orientador



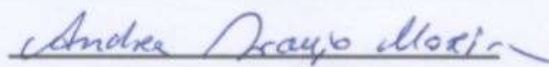
Parecer da Professora Cooperante

Para os devidos efeitos eu, Andrea Araújo Moreira na qualidade de professora de violino do Conservatório de Música do Porto, declaro que o mestrando Gonçalo Melo realizou a componente de prática educativa durante o ano letivo 2018/19, assistindo e orientando as aulas de duas alunas da minha classe.

O Gonçalo mostrou interesse, criatividade e empenho no seu projeto de estágio. Foi assíduo e pontual. Nos intervalos entre as aulas, houve sempre tempo para um diálogo sobre questões e estratégias pedagógicas.

Ao longo do ano, o Gonçalo estabeleceu uma boa relação com os alunos, o que também foi visível durante os momentos que lecionou. As suas aulas foram bem preparadas e planificadas, cuidando os pormenores técnicos e interpretativos, reforçando os aspetos positivos e encontrando estratégias de ultrapassar dificuldades reveladas.

O Gonçalo está preparado para a função docente, tanto de ponto de vista técnico científico como do ponto de vista humano.

Assinatura da Professora Cooperante

Capítulo III - Projeto de Intervenção

1. Introdução

A música de conjunto constitui uma parte muito significativa da atividade musical do instrumentista clássico. A sincronização é um aspeto fundamental na performance em ensemble.

O presente projeto de intervenção foi desenvolvido em contexto de orquestra, mais especificamente em naípe de violinos. Na qualidade de professor num estágio de orquestra de jovens, juntei os dois naípes que integraram a orquestra, para realizar ensaios nos quais foram incluídos exercícios com a principal finalidade de melhorar o conjunto a nível de sincronização.

2. Problemática do Estudo

2.1. Identificação da Problemática

Uma das dificuldades com as quais um aluno se pode deparar no seu percurso musical é a capacidade de tocar em conjunto e conseguir executar a sua parte tendo em consideração os outros intervenientes e o ambiente que o rodeia. Ou seja, estar concentrado não só na sua frase em determinada obra musical, mas também na coordenação com os parceiros do grupo. Esta exigente e indispensável competência aplica-se em diversos cenários, particularmente no naípe em orquestra, em ensemble, em música de câmara e com acompanhamento de piano.

Como a capacidade de tocar em conjunto é tão relevante na formação do músico clássico, é importante delinear estratégias para desenvolver esta aptidão.

Nas aulas individuais de instrumento, a experiência que o aluno pode ter em termos de música coletiva, tipicamente, inclui apenas tocar com o professor, e tocar com o pianista acompanhador. O trabalho de sincronização com estímulos rítmicos externos limita-se ao uso do metrónomo, e a tocar sobre gravações, embora este não seja um método totalmente viável devido às oscilações expressivas no tempo características da música erudita, tornando esta metodologia incompatível com o repertório mais avançado.

Posto isto, a música de conjunto torna-se o cenário ideal para o desenvolvimento das capacidades supramencionadas. Os seus benefícios a nível de aprendizagem alicerçam-se num vasto campo de pesquisa (v.g. Zorn, 1973; Villarubia, 2000; Latten,

2001; Burt-perkins & Mills, 2008), e a importância que assume no desenvolvimento de um músico é corroborada por muitos artistas prestigiados. O aclamado violinista Pinchas Zukerman, por exemplo, afirma que a música em grupo sempre teve um papel fundamental na sua evolução². Glenn Dicterow, concertino da New York Philharmonic durante 34 anos, afirma que “o músico completo tem de ter alguma experiência em música de câmara”³, e a violinista holandesa Janine Jansen é da opinião que se “deve integrar música coletiva no início da aprendizagem musical”⁴.

Ouvir os outros é uma parte muito importante da música em grupo. No entanto, é uma competência difícil de adquirir e, como foi dito, nas aulas individuais de instrumento não é especificamente trabalhada.

O presente projeto de intervenção procurou pôr em prática algumas estratégias, em contexto de naipe de violinos, para treinar a sensibilização e consciencialização dos intervenientes perante os restantes elementos do coletivo.

2.2. Revisão bibliográfica

O tema principal deste projeto é a sincronização na música de conjunto. Assim, é pertinente fazer um levantamento da pesquisa efetuada no âmbito da sincronização entre músicos.

A capacidade humana de coordenar movimentos com estímulos rítmicos externos tem sido objeto de inúmeros estudos, particularmente nas três últimas décadas. *Joint action* (ação conjunta) é um termo frequentemente utilizado neste campo de pesquisa para denominar as atividades realizadas em grupo. A *joint action* sobre uma pulsação regular ocorre em várias atividades, como por exemplo a música de conjunto, a dança, desportos sincronizados, como o remo e a natação sincronizada, marchas e até linhas de produção (van de Rijt, 2018).

Sincronização sensoriomotora (SSM), “*sensorimotor synchronization*” em inglês, é a denominação dada à “coordenação de movimentos rítmicos com um estímulo rítmico externo”⁵ (Repp & Su, 2013, p. 403).

² “I started playing chamber music rather early. (...) Chamber music, listening process, was already installed in my being very early on.” (Zukerman, 2012)

³ “Every musician who wants to be a great musician, and well-rounded, needs to have chamber music experience.” (Dicterow, 2014)

⁴ “I think it’s so important that one learns that (chamber music) from the very beginning.” (Jansen, 2017)

⁵ “coordination of rhythmic movement with an external rhythm”

Esta coordenação é fundamental na música de conjunto. Os músicos num ensemble têm de sincronizar as suas ações com os restantes intervenientes. Na orquestra sinfónica, tem de ocorrer entre os músicos e destes com o maestro. Os músicos de jazz e da música pop seguem a secção rítmica do grupo. A dança é acompanhada por música, e os dançarinos coordenam os seus passos com a mesma. “Quando as pessoas ouvem música, conseguem gerar expectativas temporais (uma forma de sincronização interna) sendo capazes de se mover sincronizadamente com o ritmo”⁶ (Repp B. H., 2005). O estímulo rítmico externo denomina-se *referência*.

Segundo Repp (2005, p. 969) a SSM ocorre em situações em que tanto a ação como a referência são periódicos, e a previsibilidade dessa referência advém da sua repetição regular. A SSM envolve, então, a coordenação temporal de um ritmo motor com um ritmo exterior.

A música em ensemble constitui um excelente exemplo de coordenação sensoriomotora em contexto de ação conjunta. Os músicos de ensemble, para além de serem prolíferos instrumentistas, têm de ser experientes na coordenação com os outros (Glowinski *et al.*, 2013; Badino *et al.*, 2014; Keller, 2014; Volpe *et al.*, 2016).

Os estudos levados a cabo no âmbito da SSM consistem tipicamente em tarefas simples de *finger-tapping* - carregar numa alavanca semelhante à de um aparelho de código Morse ou até percutir numa superfície como uma mesa ou um *pad* de percussão. Alguns exemplos deste tipo de estudos são Handel & Oshinsky (1981), Franek, Radil, & Indra (1988), Peters (1989), Aschersleben & Prinz (1995), Repp (2002; 2008; 2010), Drewing (2013), van der Steen *et al.* (2015) e Białuńska & Bella (2017).

A tarefa do participante é frequentemente percutir, sincronizada ou sincopadamente, com um metrónomo ou uma sequência rítmica, e muitas vezes são incluídas variações na pulsação, de forma a estudar a sua resposta em termos de coordenação com o som. É comum participarem indivíduos com treino musical (e.g. Repp & Moseley, 2012)

Em “*Sensorimotor Synchronization: A Review of the tapping literature*” (2005), Repp apresenta a mais completa revisão de literatura da pesquisa sobre SSM. Adicionalmente, publicou mais uma atualização em 2013, “*A Review of recent research (2006-2012)*”.

Os trabalhos de investigação de Paul Fraise, juntamente com Ehrlich (Fraise & Ehrlich, 1955) e Voillaume (Fraise & Voillaume, 1971) "foram pioneiros no estudo da

⁶ “When people listen to music, they generate temporal expectations (a form of covert, internal synchronization), and they may move in synchrony with the musical beat”

sincronização e relevantes para a pesquisa neste campo” (Repp B. H., 2009). O primeiro avaliou a capacidade de coordenação dos sujeitos do estudo (estudantes sem treino musical) pedindo-lhes para carregar numa tecla (finger-tapping) sincopadamente com 5 pulsações metronomicamente fixas (variando em intervalos de 275 milissegundos a 2050 milissegundos), concluindo que os sons eram tipicamente percutidos imediatamente a seguir à pulsação e em muitos casos sincronizados com a mesma. A tarefa torna-se mais fácil em tempos mais lentos (Fraisse & Ehrlich, 1955). Por sua vez, Fraisse e Voillaume (1971), igualmente num estudo de finger-tapping (desta vez percutindo sincronizadamente com o metrónomo), concluíram que tanto assincronias como a noção dos intervalos de tempo entre as batidas ouvidas imediatamente antes têm um papel importante na antecipação, e consoante a pulsação seja mais rápida ou mais lenta, o grau de influência destes dois aspetos varia.

Mais tarde, a pesquisa centrou-se também nos mecanismos de correção envolvidos na SSM – v.g. Hary & Moore (1987), Mates (1994), Schulze, Cordes, & Vorberg (2005), Repp *et al.* (2008), Jacoby & Repp (2012), Jacoby *et al.* (2015). Ou seja, quais os processos cognitivos que o ser humano emprega para manter o seu movimento sincronizado com o ritmo externo quando há alterações nesse ritmo, ou para recuperar a sincronização quando o movimento em determinado momento foi descoordenado. Mais uma vez, estes movimentos podem ser tocar um instrumento, dançar, cantar, percutir e, como é comum nos estudos da SSM, *finger-tapping*.

Mates (1994) sugere que, de forma a manter a coordenação com um estímulo externo, recorremos a dois processos de adaptação: *phase correction* e *period correction*. Segundo esta perspetiva, o ser humano consegue ter uma perceção de pulsação intuitivamente que lhe permite seguir o estímulo rítmico de referência, não só quando o ouve, mas também quando ele desaparece, como por exemplo, quando a música para ou quando o metrónomo é desligado. A partir desta perceção, conseguimos adaptar os nossos movimentos à referência rítmica e corrigir assincronias entre a nossa ação e essa referência. *Period correction* ocorre quando a frequência do estímulo auditivo se altera, como acontece, por exemplo, quando há um *accelerando* ou um *ritardando* num determinado contexto musical. A *phase correction* está ligada ao desfasamento entre a ação e o estímulo, permitindo ajustar essa variação nas batidas seguintes (Goebel & Palmer, 2009).

A sincronização tem sido amplamente estudada em contextos musicais. Os pequenos ensembles, como os quartetos de cordas, são de particular interesse para o estudo da *joint action*, pela capacidade que estes músicos têm de coordenar as suas ações com

grande precisão. Ouvindo com atenção todos os elementos do grupo, cada músico consegue integrar a sua parte sincronizadamente, interagindo com os outros de forma ativa, com um objetivo partilhado (Goebl & Palmer, 2009; Papiotis *et al.*, 2014). O campo de estudos da SSM em contexto de ensembles musicais procura responder a questões como “quais são os processos que os músicos empregam para manterem a sincronização?”⁷ (Wing *et al.*, 2014, p. 2).

Para além dos processos de adaptação (correção reativa de erros) anteriormente descritos (*phase/period correction*), a pesquisa sugere que, de forma a sincronizar movimentos com eventos externos, o ser humano emprega mecanismos de antecipação (Keller, 2008; van der Steen & Keller, 2013). Antecipar as ações dos outros é uma das principais componentes que permitem a sincronização em ensemble. Por exemplo, o músico que tem o acompanhamento terá que se adaptar ao que toca a linha melódica. Isto requer antecipação das ações entre os integrantes do grupo e, na maioria dos casos, envolve ajustes a nível de timing (Goebl & Palmer, 2009, p. 427; Wing *et al.*, 2014).



O quarteto de cordas é uma formação extensivamente estudada não só no âmbito da SSM em ensemble (v. g. Marchini, Papiotis, & Maestre, 2012; Badino *et al.* 2014; Timmers, Endo, & Wing, 2014; Wing, *et al.*, 2014; Schiavio & Høffding, 2015;), mas também da interação social, gestão organizativa de um grupo, liderança e comunicação não-verbal.

Moore & Chen (2010) estudaram o comportamento e a interação entre dois membros de um quarteto profissional (o 2º violino e a viola) durante uma passagem rápida, e os resultados demonstraram um alto grau de sincronização. Glowinski *et al.* (2013) analisaram, em dois quartetos, a influência dos movimentos dos 1os violinistas no comportamento dos restantes elementos. A linguagem corporal tem um papel muito importante na performance destes ensembles. Através de movimentos corporais precisos, é possível comunicar gestos musicais subtis (Klickstein, 2009, p. 126). Num estudo levado a cabo por Wing *et al.* (2014) outro quarteto profissional repetiu uma passagem de um quarteto de Haydn várias vezes, introduzindo variâncias expressivas no tempo em cada repetição. Examinando o timing de notas tocadas em sincronia,

⁷ “What might be the basis for the timing corrections used by players to keep in synchrony?”

verificou-se que o 1º violino tocava ligeiramente antes dos seus colegas (diferenças de microssegundos), funcionando assim como líder do grupo.

Em ensembles de maiores proporções, como é o caso da orquestra sinfónica, muitas vezes não é fácil ouvir os outros instrumentos. Neste caso, a liderança do maestro facilita em grande medida a sincronização entre os músicos. A comunicação sensoriomotora entre músicos e maestros é certamente importante na performance da orquestra (Volpe *et al.*, 2016, p.5). A sua função não é apenas dar o tempo, mas sim comunicar gestos expressivos, liderar mudanças de pulsação, decidir os detalhes interpretativos, entre muitas outras funções. Num estudo levado a cabo por Stoklasa, Liebermann, & Fischinger (2012), músicos de uma orquestra sinfónica profissional alemã participaram em 2 experiências: tocar o seu instrumento e finger-tapping, ambas as tarefas ao som do metrónomo. Verificou-se que a sincronização com o metrónomo era maior na primeira experiência, na qual tocavam o seu instrumento.

A música de conjunto é considerada por muitos um prolífico método de aprendizagem. O método Suzuki, por exemplo, caracteriza-se pela importância que dá às aulas de grupo (Landers Cit. In Eubanks, p. 83). A literatura sobre estratégias de ensaio a nível de orquestra de cordas, especificamente, é escassa (e.g. Yaus & Miller, n.d.; Selby, 2014).

Este projeto de intervenção pretende incorporar exercícios de sincronização em contexto de naipe de violinos, podendo ser adaptados para quaisquer outros conjuntos formados por instrumentos de cordas friccionadas.

2.3. Plano de melhoria desenvolvido

Foi realizado um projeto de intervenção em contexto de naipe de violinos. Este projeto esteve integrado num estágio de orquestra de jovens. Os trabalhos do estágio distribuem-se por ensaios de naipe, orientados pelos professores de cada instrumento, ensaios *tutti* (orquestra sinfónica), orientados pelo maestro, e concertos. Na qualidade de professor de violino deste estágio, juntei os dois naites constituintes da orquestra (1os e 2os violinos), para realizar ensaios seccionais nos quais foram integrados exercícios em conjunto.

A sincronização entre músicos requer trabalho dentro do ensemble. No cenário musical, prever e antecipar as ações dos outros é fundamental para que os resultados da interação sejam os melhores (Novembre *et al.*, 2013). O tempo de ensaio de um determinado grupo pode ser rentabilizado dedicando algum tempo à prática de

exercícios específicos para fomentar os hábitos que os alunos devem ter quando tocam em grupo.

O desenvolvimento da sincronização do ensemble passa por trabalhar aspetos ligados à pulsação, ritmo e articulação. Envolve ter uma perceção de pulsação interna, tocar os ritmos corretos nos sítios corretos, com as articulações pedidas, e ouvir os outros intervenientes. Assim, os exercícios integrados nos ensaios de naipe foram os seguintes:

- Exercícios de escalas: Variações rítmicas sobre as escalas de Ré Maior, Sol Maior, Dó Maior e Lá Maior, utilizando diversos ritmos e golpes de arco.
- Integração de diferentes articulações e ritmos, no trabalho das passagens musicais das obras a apresentar nos concertos.

A utilização das escalas como exercícios de sincronização fundamenta-se no facto de muitos alunos as integrarem no seu estudo, pelo que, de um modo geral, estão familiarizados com as notas e a concentração recai sobre a coordenação com os colegas. Para além disso, as escalas permitem aplicar inúmeras combinações de golpes de arco, ritmos e padrões de notas, sendo um importante método de estudo para conciliar aspetos técnicos, como destaca Ivan Galamian:

“Their great importance lies in the fact that they can serve as a vehicle for the development of a large number of technical skills in either the left or right hand. Scales build intonation and establish the frame of the hand; their usefulness for the practice of correlation was discussed; their applicability for the study of all bowings, of tone quality, of bow division, of dynamics and of vibrato is almost endless”⁸ (Galamian, 1962, p. 102)

O uso de diferentes articulações e ritmos para ensaiar determinadas passagens tem como objetivo melhorar a qualidade performativa dos dois napes a nível de sincronização, pulsação e articulação. Este método pode ser utilizado em diversos trechos musicais, como por exemplo, numa passagem em que as notas sejam bastante ligadas, ou seja, entre elas, há pouca ou nenhuma interrupção na continuidade do som. Executando toda a secção em *staccato*, por exemplo, passa a haver períodos de silêncio

⁸ “A grande importância das escalas reside no facto de servirem como veículo para o desenvolvimento de um grande número de competências técnicas, tanto na mão direita como na esquerda. As escalas trabalham a afinação e estabelecem a forma da mão; a sua utilidade para a prática da interdependência das mãos já foi discutida; a sua proficiência para o estudo de todos os golpes de arco, da qualidade sonora, da divisão do arco, das dinâmicas e do vibrato é quase interminável”

entre cada nota. As notas curtas têm uma sonoridade mais “metronómica”, facilitando a percepção de uma pulsação interna. Os silêncios permitem a todos os elementos do ensemble ouvirem-se entre si e antecipar as suas intervenções com maior eficiência. Para além disto, a ligeira articulação característica do *staccato*, torna o início de cada nota mais claro e preciso. Por outro lado, para assegurar a continuidade do som numa secção em que as notas sejam ligadas, mas em arcadas separadas, poder-se-á executá-la em *legato*.

Através deste processo, as passagens são modificadas de uma maneira que permite que o trabalho esteja mais focalizado na sincronização.

As articulações foram feitas com diferentes golpes de arco, selecionados especificamente para cada secção, conforme o seu carácter. Por exemplo, num excerto onde as notas são ligeiramente acentuadas, exagerar as acentuações, através de um golpe de arco como o martelé. Ou então, num trecho que exija uma boa ligação entre notas com arcadas separadas, fazer algumas ligaduras, trabalhando assim a condução da frase. Se estes exercícios forem praticados com eficácia, poderá ser mais fácil voltar à articulação original.

Assim, com este método de trabalho pretendeu-se criar algumas formas de os alunos trabalharem a sua capacidade de sincronização em ensemble, incrementando o hábito de ouvir os outros e o seu próprio som em simultâneo.

A finalidade de cada exercício em específico é descrita no ponto 3.3.3. deste capítulo

2.4. Objetivos do plano de melhoria

“Any ensemble – regardless of size, whether symphonic or chamber, orchestra or opera – should aspire to perform together as if component parts of a single body.”⁹ (Damian Iorio, 2018)

O objetivo principal deste projeto foi que os participantes desenvolvessem a sua capacidade de tocar em conjunto.

⁹ “Qualquer ensemble – independentemente do tamanho, sinfónico ou de câmara, orquestra ou ópera – deve ambicionar tocar em conjunto como se fossem componentes de um único corpo” (Iorio, 2018)

Com as duas estratégias delineadas no ponto anterior, pretendeu-se que:

- Os exercícios de escalas tivessem influência na qualidade do ensemble, a nível de sincronização e articulação, e que facilitassem a preparação do repertório;
- A integração dos diferentes golpes de arco e ritmos no trabalho das passagens das obras produzissem resultados musicalmente satisfatórios

Deste modo, a grande finalidade foi o crescimento dos alunos em termos de aquisição de competências musicais em grupo, sendo capazes de estar concentrados não só na sua parte, mas também na coordenação com os parceiros do coletivo. Ouvir o ambiente em volta é indispensável, como declara o violinista Pinchas Zukerman: *“Chamber music means playing with other people, which confronts you right away with listening to other people”*¹⁰

¹⁰ “Música de câmara significa tocar com outras pessoas, o que nos confronta de imediato com o desafio de ouvir os outros” (Zukerman P. , 1975)

3. Desenvolvimento do Projeto

3.1. Contexto

Este projeto foi realizado em abril de 2019, na cidade de Moimenta da Beira, durante o estágio de orquestra sinfónica organizado pelas seguintes escolas de música: Academia de Música de Trancoso, Academia de Música Quinta do Ribeiro de Moimenta da Beira, Centro de Formação Musical de Mêda, Escola de Música da Associação Desportiva, Recreativa e Cultural de Aguiar da Beira e Academia de Música de Vila Nova de Foz Côa. A direção musical esteve a cargo do maestro Cláudio Ferreira.

Os estágios de orquestra realizados pelas 5 escolas supramencionadas decorrem três vezes por ano: nas férias de Natal, Páscoa e Verão (em julho). Os músicos que participam são, tipicamente, alunos destas escolas, embora haja sempre participantes de muitas zonas do país. Os ensaios de naipe são orientados pelos professores de cada instrumento. Como sou um dos professores de violino do estágio há alguns anos, estou familiarizado com os alunos, o que facilitou em grande medida o meu trabalho neste projeto de intervenção.

O estágio decorreu de 12 a 19 de abril e seguiu o seguinte plano de trabalhos:

- 12 de abril
 - **Ensaaios de naipe** (manhã e tarde)
- 13 de abril
 - **Ensaaios de naipe** (manhã)
 - Ensaio *tutti* (tarde)
- 14 de abril
 - **Ensaaios de naipe** (manhã)
 - Concerto de música de câmara (os alunos de violino não participaram)
- 15 de abril
 - Ensaio *tutti* (manhã)
 - Ensaio *tutti* (tarde)
 - Concerto
- 16 de abril
 - Concerto
- 17 de abril
 - Concerto
- 18 de abril
 - Concerto
- 19 de abril
 - Concerto

O projeto foi levado a cabo nos **ensaios de naipe** assinalados (durante os primeiros 3 dias do estágio).

Escolhi desenvolver este projeto em contexto de orquestra/música de conjunto por várias razões.

É um ambiente bastante diferente da aula individual, na medida em que os alunos estão envolvidos em atividades musicais com os seus amigos, diariamente. No caso deste estágio em particular, é comum os alunos participarem com grande entusiasmo nas atividades musicais, sejam os ensaios de naipe, os ensaios *tutti*, os concertos ou ainda a ida a espetáculos e workshops que por vezes estão integrados no estágio para proveito dos participantes.

Para além disto, o convívio com os colegas de outros instrumentos, e também com os professores dos outros instrumentos e o com próprio maestro, proporciona-lhes novas experiências e promove a aquisição de conhecimentos musicais úteis. A orquestra sinfónica é muito variada em termos de timbres, dinâmicas e articulações, e perceber como o naipe de violinos e a secção das cordas se integram no todo é uma grande mais-valia.

O repertório é diferente do que normalmente trabalham ao longo do ano, é coletivo, e o trabalho é diário. Deste modo, um dos grandes desafios é aplicar no contexto do *tutti* as competências trabalhadas e os conhecimentos adquiridos no naipe. Nos ensaios *tutti* estão expostos a todas as sonoridades da orquestra sinfónica, e a sincronização com os outros intervenientes e com o maestro é algo que exige grande concentração. Os jovens violinistas têm de integrar a sua parte na sonoridade produzida pela orquestra, ao mesmo tempo que mantêm o tempo indicado pelo maestro e coordenam o ritmo com os outros músicos, e isto constitui um desafio interessante.

Há um resultado final muito imediato: os concertos. No caso deste estágio em particular, após os primeiros três dias de ensaios, os concertos começam logo. Desta forma, os alunos veem os frutos do seu trabalho rapidamente, por oposição ao que, de um modo geral, estão habituados (e.g. trabalhar repertório durante várias semanas para tocar numa audição ou numa prova de instrumento). Para além disto, a performance no concerto é o resultado final do trabalho do coletivo, e assim, cada músico sente que é parte integrante do todo, o que pode enfatizar a sua vontade de fazer um bom trabalho.

3.2. Intervenientes

Neste projeto participaram 7 alunos de violino, 5 do sexo feminino e 2 do sexo masculino, com idades compreendidas entre os 13 e os 16 anos de idade.

O naipe dos 1os violinos foi constituído por 4 elementos, enquanto que os 2os violinos eram 3.

3.3. Metodologia

3.3.1. Técnica de Recolha de Dados

Para a recolha de dados recorreu-se a gravações áudio. Foi pedida autorização para as fazer a todos os encarregados de educação dos participantes (Modelo de Declaração da autorização no Anexo B). Algumas das gravações estão contidas na pasta “Material Acompanhante”, no CD que contém todo o trabalho.

3.3.2. Tipo de Metodologia Utilizada

“A investigação-ação é uma metodologia caracterizada por uma permanente dinâmica entre teoria e prática em que o professor interfere no próprio terreno de pesquisa, analisando as consequências da sua ação e produzindo efeitos diretos sobre a sua prática” (Alarcão, 1996, p. 117)

A metodologia utilizada foi a investigação-ação, na medida em que eu próprio orientei os ensaios de naipe, interferindo de forma ativa no campo de investigação.

3.3.3. Processo/Procedimento

Os exercícios efetuados nos ensaios consistiram na integração de ritmos e vários golpes de arco:

- em escalas
- em secções das obras trabalhadas no estágio

Os exercícios de escalas realizaram-se no início de cada ensaio de naipe. As variações feitas (enumeradas no ponto 3.4. deste capítulo), foram praticadas utilizando os golpes de arco détaché, legato, martelé, staccato, collé e spiccato. No détaché e no martelé,

as variações incluem arcadas inteiras e meios arcos. Para além disto, foram incluídos exercícios de son filé.

O son filé é um golpe de arco no qual é sustentada uma nota longa e sem interrupções no som, recorrendo a uma velocidade de arco lenta e contínua. Os alunos tocaram acordes sustentados (cada elemento tocou uma das notas do acorde), e eu dei indicações para aumentar ou diminuir a dinâmica. O objetivo deste exercício é todos tocarem exatamente à mesma dinâmica e realizar esses *crescendos* e *diminuendos* de forma homogénea. Este exercício é descrito ao pormenor no ponto 3.4. deste capítulo.

O processo de trabalho das passagens das obras que integraram o reportório dos concertos foi o seguinte:

- 1) Selecionei determinadas secções problemáticas em termos de sincronização, coordenação entre os naípes, e articulação;
- 2) Cada passagem foi repetida utilizando diferentes golpes de arco, produzindo assim articulações diferentes do original. Algumas foram ainda ensaiadas com ritmos alternativos;
- 3) Por fim, os alunos tocaram a determinada passagem na íntegra, para que o resultado final pudesse ser avaliado em termos de progresso.

Cada excerto trabalhado é descrito no ponto 3.5. deste capítulo.

3.3.4. Golpes de arco utilizados

Détaché

Este é um dos golpes de arco básicos, no qual cada arcada contém apenas uma nota (Walls, 2001), ou seja, “notas individuais são separadas pelas mudanças de arco”¹¹ (Flesch, 1928, p. 47). O som produzido deve ser “suave e homogéneo de uma ponta à outra do arco, e ininterrupto nas mudanças de nota”¹² (Galamian, 1962, p. 67). Para assegurar esta continuidade do som, é necessário que as mudanças de arco sejam impercetíveis. Galamian (1962, p. 86) salienta duas subtilezas técnicas que permitem uma mudança de arco suave e inaudível:

- Reduzir a velocidade do arco imediatamente antes da mudança
- Aliviar ligeiramente a pressão durante a mesma

¹¹ “(...) individual notes are separated from each other by the change of bow”

¹² “(...) the stroke is smooth and even throughout (...). There is no break between the notes.”

Legato

O legato consiste em ligar 2 ou mais notas numa arcada. O arco deve manter-se em movimento constante, independentemente do que a mão esquerda está a fazer (Galamian, 1962, p. 64). Tal como no détaché, as mudanças de arco devem ser subtis, salvo alguma indicação de acentuação.

Quando há subidas de posição dentro de uma arcada, o violinista deve alterar o ponto de contacto do arco com a corda, aproximando-o do cavalete (Flesch, 1934, p. 11). Mudanças de corda em legato bem executadas requerem uma aproximação gradual da corda adjacente (Galamian, 1962, p. 65).

Martelé

“Golpe de arco percussivo com um acento incisivo no início de cada nota, e com um momento de pausa entre cada uma”¹³ (Galamian, 1962, p. 71). O acento da arcada martelé requer preparação, pousando o arco na corda antes de começar o movimento, e exercendo a pressão necessária para agarrar a corda. Seguidamente, aplica-se uma velocidade considerável ao arco diminuindo a pressão parcialmente. Dado o substancial peso no arco necessário no martelé, “as notas não devem ser demasiado curtas, pois desta forma soariam secas e rígidas”¹⁴ (Spohr, 1832, p. 22).

Staccato e Collé

As notas *staccato* são separadas entre si e articuladas (Chew & Brown, 2001). Podem ser executadas em arcadas separadas ou numa só arcada. Nas pausas entre cada nota, o arco permanece na corda (Galamian, 1962, p. 78).

Já no collé, o arco é levantado para o ar imediatamente após uma nota curta acentuada, criando uma sonoridade que se assemelha a um pizzicato. Na sua caracterização, Galamian (1962, p. 74) recorre até à expressão “um pizzicato com o arco”.

Spiccato

No spiccato, “o arco é atirado do ar e levantado da corda novamente entre cada nota”¹⁵ (Galamian, p. 75). As notas são curtas e a elasticidade das cerdas ajuda o arco a saltar. É usado maioritariamente nos primeiros dois terços do arco (a partir do talão).

¹³ “(...) a percussive stroke with a consonant type of sharp accent at the beginning of each note and always a rest between strokes.”

¹⁴ “(...) the bowing should not be too short, as then the tones would sound dry and rough.”

¹⁵ “(...) the bow is dropped from the air and leaves the string again after every note.”

Son filé

“Na música instrumental, son filé descreve uma nota longa sustentada sem alteração de dinâmica”¹⁶ (Jander & Harris, 2001). Na prática, concretiza-se utilizando uma velocidade de arco lenta e contínua, sem interrupções no som. O uso deste golpe de arco está mais associado ao estudo do que propriamente ao repertório do violino. No entanto, a sua utilidade para desenvolver a produção de som e controlo do arco é notória (Galamian, 1962, p. 103).

3.4. Variações de escalas

De seguida, apresentam-se as variações de escalas praticadas no início dos ensaios de naípe, assinalando-se os golpes de arco utilizados em cada uma. Apesar de os exemplos em partitura estarem na tonalidade de Ré Maior, os exercícios de escalas foram feitos, na extensão de 2 oitavas, em mais 3 tonalidades - Sol Maior, Dó Maior e Lá Maior. As mudanças de tonalidade eram feitas a meu critério, à medida que percorríamos as variações. Algumas das variações estão registadas em ficheiros áudio incluídos na pasta “Gravações – Escalas”, que constitui o material acompanhante deste Relatório. Cada ficheiro está referenciado na variação respetiva.

As Variações I. a) e II. a), foram executadas utilizando a parte inferior (PI) e superior (PS) do arco, e o arco todo (AT).

Variação I

Na **Variação I. a)**, o golpe de arco utilizado foi o **detaché** AT, PI e PS (gravações 01, 02 e 03)



¹⁶ “In instrumental playing, the term was also first used to describe a long sustained tone with no dynamic change”

Esta variação foi feita em uníssono e a **2 vozes**, conforme o exemplo abaixo:

Variação I. a) a duas vozes

Nas **Variações I. b), c), d) e e)** o golpe de arco utilizado foi o **legato**. Foram também feitas em uníssono e a **2 vozes**, conforme o exemplo seguinte:

Variação I. b)

Variação I. b) a duas vozes

Variação I. c)

Variação I. d) & e)

Variação II

Na **Variação II**, o golpe de arco utilizado foi o **martelé** (PI, PS e AT na **Variação II. a)** (gravação 04).

Variação II. a)

Os exercícios da **Variação II** foram feitos em uníssono e a **2 vozes**:

Variação II. a) a duas vozes 1)

Variação II. a) a duas vozes 2)

Variação II. b)

Variação II. c)

Variação III

A **Variação III. a)** (gravação 05) recorreu ao golpe de arco **Collé**, primeiro, com todas as notas tocadas ao talão, e depois, à ponta. Também foi feita a **2 vozes**, como indicado na **Variação II. a)**.

Variação III. a)

As **Variações III. b), c), d), e) e f)** foram feitas em **Staccato** (Gravação 06 – c), d) e f))

Variação III. b) c) & d)



Variação IV

Na **Variação IV** o golpe de arco foi o **Spiccato** (gravação 07 e 08)



Variação V

Os golpes de arco utilizados na **Variação V** foram o **Martelé**, o **Collé** (gravação 09) e o **Staccato** (com 4 e 8 notas no mesmo arco)



Variação V. c)

Vln. Musical notation for Violin Variation V. c) in G major, 4/4 time. It consists of six measures of eighth-note patterns: G4-A4-B4, A4-G4-F#4, E4-D4-C4, B3-A3-G3, F#3-E3-D3, and C3-B2-A2.

Variação V. c) descida

Vln. Musical notation for Violin Variation V. c) descida in G major, 4/4 time. It consists of six measures of eighth-note patterns descending: F#4-E4-D4, C4-B3-A3, G3-F#3-E3, D3-C3-B2, A2-G2-F#2, and E2-D2-C2.

Variação VI

Na **Variação VI** (gravação 10) os golpes de arco usados foram os mesmos que na **Variação V**

Variação VI.

Vln. Musical notation for Violin Variation VI in G major, 4/4 time. It consists of six measures: G4-A4-B4, A4-G4-F#4, E4-D4-C4, B3-A3-G3, F#3-E3-D3, and C3-B2-A2.

Variação VII

Na **Variação VII** utilizou-se o **Detaché** (gravação 11 e 12), o **Martelé**, o **Collé** e o **Staccato** (4 e 8 notas no mesmo arco)

Variação VII.

Vln. Musical notation for Violin Variation VII in G major, 5/8 time. It consists of six measures: G4-A4-B4, A4-G4-F#4, E4-D4-C4, B3-A3-G3, F#3-E3-D3, and C3-B2-A2.

Variação VII. descida

Vln. Musical notation for Violin Variation VII. descida in G major, 5/8 time. It consists of six measures of eighth-note patterns descending: F#4-E4-D4, C4-B3-A3, G3-F#3-E3, D3-C3-B2, A2-G2-F#2, and E2-D2-C2.

Variação VIII

Os golpes de arco utilizados na **Variação VIII** foram o **Martelé**, o **Collé** (gravação 13) e o **Staccato**

Variação VIII.

Vln. Musical notation for Violin Variation VIII in G major, 4/4 time. It consists of six measures: G4-A4-B4, A4-G4-F#4, E4-D4-C4, B3-A3-G3, F#3-E3-D3, and C3-B2-A2.

Variação IX

As **Variações IX. a), b)** (gravação 14) e **c)** (gravação 15) incorporaram os golpes de arco **Detaché, Martelé e Collé**

Variação IX. a)



Variação IX. b)



Variação IX. c)



Na **Variação IX. d)** o golpe de arco utilizado foi o **Spiccato**. (Gravações 16, 17 e 18)

Variação IX. d)



Variação IX. d) a duas vozes

Vln. I Musical notation for Violin I part of Variation IX. d) a duas vozes. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The tempo marking is ♩ = 55+. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs and accents, characteristic of the Spiccato bowing style.

Vln. II Musical notation for Violin II part of Variation IX. d) a duas vozes. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The tempo marking is ♩ = 55+. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs and accents, characteristic of the Spiccato bowing style.

Variação X

Na **Variação X** utilizou-se um **Detaché** rápido

Variação X. a)
♩ = 110+

Vln.

Variação X. b)
♩ = 110+

Vln.

Son filé

O son filé (gravações 19 e 20) é um golpe de arco no qual é sustentada uma nota longa e sem interrupções no som, recorrendo a uma velocidade de arco lenta e contínua. Neste exercício, os alunos tocaram acordes de 7 notas (cada elemento tocava uma das notas do acorde). Os acordes eram sustentados, numa dinâmica piano, e foram realizados os seguintes exercícios:

- Eu dava indicações para aumentar ou diminuir a dinâmica, com o objetivo de todos tocarem de forma igual, em termos de volume de som. Os *crescendos* e *diminuendos* deviam ser feitos de forma homogénea.
- Eu tocava a nota mais aguda do acorde (escrita entre parênteses nos exemplos abaixo) e variava a dinâmica, com a intenção de todos me ouvirem atentamente, não ultrapassarem a minha dinâmica, e realizarem as oscilações no volume de som conjuntamente.

Vln.

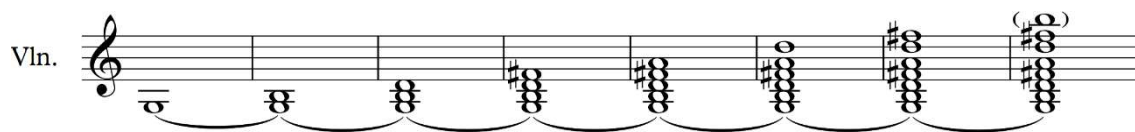
Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Os acordes foram iniciados nota a nota, começando pela mais grave, conforme o exemplo abaixo:



3.5. Passagens

De seguida, apresentam-se as passagens trabalhadas nos ensaios de naipe. Foram ensaiadas usando diferentes ritmos e golpes de arco.

O processo de trabalho de cada uma foi o seguinte:

- Tocar a passagem na íntegra (antes do início do estágio, o único trabalho de preparação foi o estudo individual levado a cabo por cada aluno)
- Aplicação de ritmos e/ou golpes de arco variados
- Tocar a passagem novamente e avaliar os melhoramentos.

Deste modo, o processo de análise do progresso foi possível através de:

- Gravação da **versão inicial** da passagem
- Gravação da **versão final**

Os ficheiros áudio com as gravações das versões iniciais e finais estão incluídos na pasta “Gravações – Passagens”, que constitui o material acompanhante deste Relatório.

Os parâmetros avaliativos foram:

- **Sincronização dentro de cada naipe** – a este parâmetro é atribuído um valor em função da quantidade de assincronias entre os elementos de cada naipe (4 primeiros violinos e 3 segundos violinos). Todas as secções foram ensaiadas com os naipes em separado, o que permitiu um trabalho mais minucioso com cada um
- **Sincronização entre os dois naipes** – compreende a avaliação da sincronização entre as duas vozes
- **Pulsação** – este parâmetro avalia a perçetibilidade da pulsação e se há oscilações
- **Articulação** – consiste na avaliação da articulação executada pelo grupo, em comparação com a articulação pedida pelo compositor

Cada parâmetro foi classificado de 1 a 4, sendo 1 – Muito Insuficiente; 2 – Insuficiente; 3 – Suficiente; 4 – Bom.

Em cada passagem há dois quadros com as classificações dos parâmetros – um para a **versão inicial** e outro para a **versão final**. Estes quadros contêm também a média dos valores atribuídos, para uma comparação mais imediata das duas versões. Numa das 10 passagens descritas foi apenas ensaiada a parte de 1os violinos, pelo que o parâmetro “Sincronização entre os dois naipes” não se aplica. Posteriormente, foram calculadas a média de todas as versões iniciais e a média de todas as versões finais.

Descritores dos Níveis de Desempenho

Nas tabelas seguintes, são apresentados os parâmetros de avaliação e descritos os 4 níveis de desempenho de cada um.

Sincronização dentro de cada naípe			
1. Muito Insuficiente	2. Insuficiente	3. Suficiente	4. Bom
O ritmo está totalmente descoordenado entre os elementos de cada naípe e a passagem é impercetível	A passagem é percetível, mas o ritmo tem algumas assincronias entre os elementos de cada naípe	A sincronização entre os elementos de cada naípe é boa, havendo poucas assincronias no ritmo	A sincronização dentro de cada naípe é total

Sincronização entre os dois naípes			
1. Muito Insuficiente	2. Insuficiente	3. Suficiente	4. Bom
O ritmo está totalmente descoordenado entre os dois naípes	A passagem é percetível, mas o ritmo tem algumas assincronias entre os dois naípes	A sincronização entre os dois naípes é boa, havendo poucas assincronias no ritmo	A sincronização entre os dois naípes é total

Pulsação			
1. Muito Insuficiente	2. Insuficiente	3. Suficiente	4. Bom
A pulsação é impercetível	A pulsação é percetível, mas tem várias oscilações	A pulsação é percetível, e tem poucas oscilações	A pulsação é constante, sem qualquer tipo de oscilação

Articulação			
1. Muito Insuficiente	2. Insuficiente	3. Suficiente	4. Bom
A articulação é executada de forma incorreta	Muitas notas não são tocadas com a articulação pedida	Poucas notas não são tocadas com a articulação pedida	A articulação é correta e precisa em toda a passagem

Passagem 1

Obra: M. Charpentier – *Te Deum - Prelude*, H 146

$\text{♩} = \text{c. } 110$ V

Vln. I

Vln. II

Vln. I

Vln. II

Passagem 1 - Versão inicial (Gravação 01)			
Sincronização em cada naípe ¹⁷	Sincronização entre naipes	Pulsação	Articulação
3	2	2	2
Média: 2,25			

Processo de trabalho:

Golpes de arco utilizados:

- **Martelé** – Martelé em todas as notas, conforme o exemplo abaixo. Ensaiado a uma pulsação consideravelmente lenta, de forma a preparar cada acento

Vln. I

Vln. II

Vln. I

Vln. II

¹⁷ Por razões de espaço nas tabelas, o parâmetro “Sincronização dentro de cada naípe” foi abreviado para “Sincronização em cada naípe”

- **Collé** – Todas as notas bem curtas, levantando o arco após cada uma. Para este golpe de arco foi necessário um tempo bastante lento
- **Staccato** – A partir de uma determinada velocidade, deixa de haver tempo suficiente para levantar o arco entre cada nota, e o arco permanece na corda durante os silêncios

The image displays a musical score for two systems of Violins I and II. The first system shows Vln. I and Vln. II with notes and rests. The second system shows Vln. I and Vln. II with notes and rests. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Passagem 1 - Versão final (Gravação 02)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
3	4	4	3
Média: 3,5			

Passagem 2

Obra: M. Charpentier – *Te Deum - Prelude*, H 146

$\text{♩} = \text{c. } 110$

Vln. I

Vln. II

Vln. I

Vln. II

Passagem 2 - Versão inicial (Gravação 03)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
1	1	1	1
Média: 1			

Processo de trabalho:

Golpes de arco utilizados:

- **Martelé** – exemplo abaixo mostra apenas a parte de 1º violino

Vln. I

- **Collé**
- **Staccato**

Vln. I

Passagem 2 - Versão final (Gravação 04)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
3	4	2	3
Média: 3			

Passagem 3

Obra: G. F. Handel – *La Rejouissance*. Arranjo: Richard Meyer

$\text{♩} = \text{c. } 90$

Passagem 3 - Versão inicial (Gravação 05)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naipes	Pulsação	Articulação
1	1	2	1
Média: 1,25			

Processo de trabalho:

Golpes de arco utilizados:

- Martelé

Vln I

- Staccato

Vln. I

Passagem 3 - Versão final (Gravação 06)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naipes	Pulsação	Articulação
3	2	3	3
Média: 2,75			

Passagem 4

Obra: Johannes Brahms – *Symphony No. 1 (4th Movement)*. Arranjo: Richard Meyer

$\text{♩} = \text{c. } 115$

Vln. I

Vln. II

Passagem 4 - Versão inicial (Gravação 07)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
1	1	1	2
Média: 1,25			

Processo de trabalho:

Golpes de arco utilizados:

- Martelé/Staccato

Vln. I

Vln. II

Passagem 4 - Versão final (Gravação 08)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
2	3	4	3
Média: 3			

Passagem 5

Obra: Johannes Brahms – *Symphony No. 1 (4th Movement)*. Arranjo: Richard Meyer

$\text{♩} = \text{c. } 115$

Vln. I

Vln. II

Vln. I

Vln. II

Passagem 5 - Versão inicial (Gravação 09)			
Sincronização em cada naipe	Sincronização entre napes	Pulsação	Articulação
1	2	2	1
Média: 1,5			

Processo de trabalho:

Golpes de arco utilizados:

- **Martelé** – A parte de 1º Vln. tem trocas de corda difíceis de executar. O Martelé permite colocar o arco ao nível de cada corda durante os silêncios, conforme o exemplo abaixo:

Vln. I

$\text{♩} = \text{c. } 115$

- **Staccato** – No seguinte exemplo, pode-se verificar que, em Staccato, os 1os Vlns. Conseguem ouvir facilmente a subdivisão com as colcheias dos 2os Vlns.

Vln. I

Vln. II

Passagem 5 - Versão final (Gravação 10)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
2	4	4	3
Média: 3,25			

Passagem 6

Obra: Johannes Brahms – *Symphony No. 1 (4th Movement)*. Arranjo: Richard Meyer

$\text{♩} = \text{c. } 105$

Vln. I

Vln. II

ff

Passagem 6 - Versão inicial (Gravação 11)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
2	1	1	3
Média: 1,75			

Processo de trabalho:

Golpes de arco e ritmos utilizados:

- **Legato** – nos exercícios representados abaixo é possível começar para cima ou para baixo.

Vln.

- **Détaché/Spiccato** – Este exercício pode ser feito em détaché, em velocidades mais lentas, ou em spiccato, nas velocidades maiores



- **Spiccato + Legato**



Passagem 6 - Versão final (Gravação 12)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
2	3	4	2
Média: 2,75			

Passagem 7

Obra: Johannes Brahms – *Hungarian Dance N° 5*. Arranjo: autor desconhecido

$\text{♩} = \text{c. } 120$

Vln. I

Vln. II

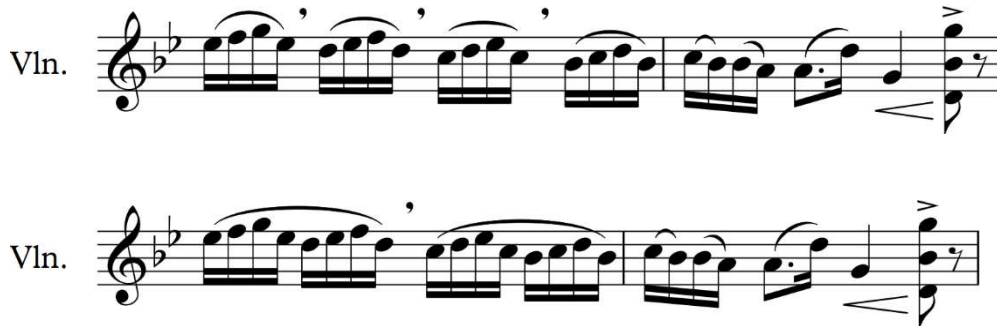
p *f*

Passagem 7 - Versão inicial (Gravação 13)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
1	1	1	1
Média: 1			

Processo de trabalho:

Golpes de arco e ritmos utilizados:

- **Legato**



- **Martelé/Staccato** – em velocidades mais lentas, foi usado o martelé. No entanto, em tempos mais rápido, é necessário gastar cada vez menos arco, substituindo, assim, o martelé pelo staccato



- **Détaché**



Passagem 7 - Versão final (Gravação 14)			
Sincronização em cada naipe	Sincronização entre naites	Pulsção	Articulação
1	1	2	1
Média: 1,25			

Passagem 8

Obra: Johnathan Crumpton & Luke Gambill – *Calvary's Love*. Arranjo: Daniel Martinho

♩ = c. 60

Vln. I

Vln. II

Passagem 8 - Versão inicial (Gravação 15)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
1	1	1	3
Média: 1,5			

Processo de trabalho:

Golpes de arco e ritmos utilizados:

- Legato

Vln. I

Vln. II

Incorporando o seguinte ritmo no golpe de arco *legato*:

Vln.

Passagem 8 - Versão final (Gravação 16)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
2	3	4	4
Média: 3,25			

Passagem 9

Obra: Johnathan Crumpton & Luke Gambill – *Calvary's Love*. Arranjo: Daniel Martinho

$\text{♩} = \text{c. } 80$

Vln. I

Passagem 9 - Versão inicial (Gravação 17)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
1	Não Aplicável	1	2
Média: 1,33			

Processo de trabalho:

Golpes de arco e ritmos utilizados:

- Legato

$\text{♩} = 50+$

Vln. I

- Martelé/Staccato

$\text{♩} = 70+$

Vln. I

- Spiccato

$\text{♩} = 60+$

Vln. I

- Détaché

$\text{♩} = 55+$

Vln. I

Começar a passagem numa nota fixa ajuda a estabelecer o golpe de arco. Este processo é aplicável com muitos destes exercícios, particularmente os mais rápidos



Passagem 9 - Versão final (Gravação 18)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
4	Não aplicável	4	4
Média: 4			

Passagem 10

Obra: Johnathan Crumpton & Luke Gambill – *Calvary's Love*. Arranjo: Daniel Martinho



Passagem 10 - Versão inicial (Gravação 19)			
Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação
1	1	1	1
Média: 1			

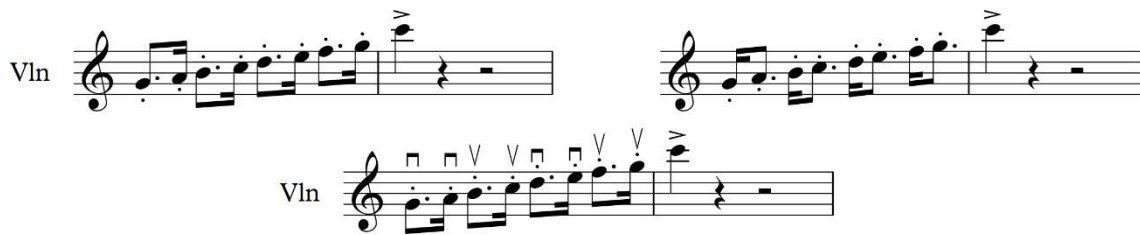
Processo de trabalho:

Golpes de arco e ritmos utilizados:

- Legato



- **Martelé/Staccato**



Mais uma vez, este é um exemplo de como começar a passagem numa nota fixa



- **Détaché**



Passagem 10 - Versão final (Gravação 20)			
Sincronização em cada naipe	Sincronização entre naites	Pulsção	Articulação
1	2	3	2
Média: 2			

4. Análise de resultados

Exercícios de escalas

Os exercícios de escalas em grupo claramente produziram melhoramentos na sincronização. Foram realizados no início dos três ensaios da parte da manhã. A princípio, alguns dos alunos acusaram algumas dificuldades na execução de alguns golpes de arco, principalmente por não estarem familiarizados com o seu funcionamento. Por esta razão, foi dedicado algum tempo ao trabalho individual com cada um, em determinadas variações.

No primeiro ensaio, o trabalho foi mais demorado. Os alunos eram de níveis diferentes, logo, apesar de alguns terem conseguido executar as primeiras variações de imediato, foram necessárias algumas repetições extra apenas com os alunos menos avançados. Ao nível da junção, as expectativas não eram altas para este primeiro ensaio, e, realmente, o grupo não foi de todo coeso em termos de sincronia. Como não estavam habituados a este tipo de exercícios, é normal que a concentração recaia simplesmente em fazer corretamente as articulações pedidas, consoante as características de cada variação, por oposição a tocar junto com os outros. Evitei marcar o tempo tanto quanto possível.

No segundo dia, o progresso nos exercícios de escalas não foi tanto quanto o esperado. Começou-se pelas variações praticadas no dia anterior, e foram introduzidas as restantes, que ainda não tinham sido feitas (Variação IV, V. c), IX e X)). Houve melhoramentos no martelé, no collé e no staccato, mas nos golpes de arco menos articulados (détaché e legato) os resultados a nível de sincronização foram os mesmos que no primeiro ensaio. No entanto, estes resultados vão de encontro àquilo que foi programado no plano de melhoria. Os três primeiros golpes de arco referidos produzem notas mais curtas, com uma sonoridade mais metronómica, pelo que facilitam em grande medida a noção de pulsação interna, e os silêncios entre as notas permitem a cada um ouvir o ambiente em volta e antecipar as suas próprias articulações. Por outro lado, a continuidade do som nas notas détaché e legato não favorece essa “awareness”. Esta foi, provavelmente, a razão do progresso não ter sido tão evidente nas variações com estes dois golpes de arco.

Neste ensaio, foi dedicado mais tempo às variações mais exigentes, nomeadamente a III. f), a IV e a IX, que requerem maior concentração e domínio técnico. Foram também iniciados os exercícios de son filé, que foram muito bem executados de imediato. Cada um dos elementos conseguiu produzir um som suave e homogêneo, controlando a

velocidade do arco e o ponto de contacto. Foram capazes de tocar aproximadamente com o mesmo volume de som e timbre, e de seguir as minhas indicações para variar as dinâmicas.

O terceiro ensaio foi o que demonstrou maior evolução do grupo. A sincronização nas escalas foi muito maior, em comparação com o primeiro dia, sobretudo no détaché e no legato. Os golpes de arco acentuados soaram de forma incisiva e com o início de cada nota claro. Os alunos foram capazes de tocar todas as variações trabalhadas neste ensaio (I. d) e e); II. c); III. d), e) e f); IV; IX)) sem marcação do tempo. O resultado mais surpreendente foi, sem dúvida, nas variações IV e IX. d), nas quais foi utilizado o spiccato. É um golpe de arco difícil, em que o arco deve saltar e, ao mesmo tempo, não pode cair na corda com demasiado peso, para não comprometer a qualidade do som. Requer grande controlo, sobretudo em velocidades maiores e nas dinâmicas mais reduzidas. Apesar disso, os alunos conseguiram fazer estas variações com um bom nível de sincronia, numa dinâmica muito baixa, como se pode verificar nas gravações 17 e 18 (Pasta “Gravações – Escalas”).

Passagens

Estas tabelas apresentam todos os dados relativos à avaliação das 10 passagens trabalhadas, permitindo uma apreciação global dos resultados obtidos

Versões iniciais

	Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação	Média
Passagem 1 Charpentier a	3	2	2	2	2,25
Passagem 2 Charpentier b	1	1	1	1	1
Passagem 3 Handel	1	1	2	1	1,25
Passagem 4 Brahms a	1	1	1	2	1,25
Passagem 5 Brahms b	1	2	2	1	1,5
Passagem 6 Brahms c	2	1	1	3	1,75
Passagem 7 Brahms d	1	1	1	1	1
Passagem 8 Crumpton a	1	1	1	3	1,5
Passagem 9 Crumpton b	1	Não Aplicável	1	2	1,33
Passagem 10 Crumpton c	1	1	1	1	1
Média	1,3	1,22	1,3	1,7	1,38

Versões finais

	Sincronização em cada naípe	Sincronização entre naípes	Pulsação	Articulação	Média
Passagem 1	3	4	4	3	3,5
Passagem 2	3	4	2	3	3
Passagem 3	3	2	3	3	2,75
Passagem 4	2	3	4	3	3
Passagem 5	2	4	4	3	3,25
Passagem 6	2	3	4	2	2,75
Passagem 7	1	1	2	1	1,25
Passagem 8	2	3	4	4	3,25
Passagem 9	4	Não aplicável	4	4	4
Passagem 10	1	1	3	2	1,75
Média	2,3	2,78	3,4	2,8	2,85

A verde, estão destacados os valores mais altos de cada parâmetro ou média. Na segunda tabela, estão também destacados os parâmetros e médias que subiram mais.

A vermelho, assinalam-se os valores mais baixos e/ou os que tiveram uma evolução menos positiva.

Como se pode verificar, a maioria dos parâmetros tiveram um progresso assinalável. As versões iniciais registaram sempre valores baixos, particularmente nos três primeiros parâmetros. De facto, ouvindo as gravações, constata-se um elevado grau de assincronia, articulações muito pouco precisas e muitas vezes a pulsação é impercetível. É importante frisar que, em cada gravação, marquei apenas os tempos de preparação, com o objetivo de os alunos serem capazes de tocar as passagens na íntegra sem a ajuda de um estímulo metronómico.

Houve secções com um elevado nível de progresso (e.g. Passagem 2, 5, 8, 9). Apenas duas (7 e 10) tiveram uma evolução muito reduzida ou quase nula.

A utilização de notas curtas (martelé, staccato e collé) foi muito produtiva. De facto, as primeiras 5 passagens, nas quais foram utilizados estes golpes de arco, melhoraram em todos os parâmetros (Gravações 2, 4, 6, 8, 10). Através dos silêncios resultantes da curta duração das notas, os alunos conseguiram concentrar-se na sincronização e a sua percepção de pulsação era certamente mais rigorosa. As melhorias na articulação foram, igualmente, evidentes.

O legato na passagem 8 promoveu um détaché mais suave na versão final (Gravação 16), com melhor qualidade de som e ligação entre as notas. Por seu lado, o excerto 9 foi o que teve melhor resultado (Gravação 18), e nele foram incorporados quase todos os golpes de arco que se utilizaram.

As secções que registaram os piores níveis de progresso foram a 7 (Gravação 14) e a 10 (Gravação 20). De entre todas, são as mais rápidas, exigindo um bom nível de velocidade e coordenação entre os dedos da mão esquerda, e entre as duas mãos. Este pode ter sido o fator responsável pelo reduzido grau de melhoria.

5. Conclusão do Capítulo III – Projeto de Intervenção

Os resultados obtidos foram muito positivos. As estratégias implementadas nos ensaios revelaram ser eficazes, e os objetivos delineados foram cumpridos. De um modo geral, o conjunto formado pelos dois naípes de violinos evoluiu consideravelmente, num espaço de três dias.

Um dos objetivos traçados para este projeto foi que os exercícios de escalas facilitassem o trabalho das obras a apresentar nos concertos. De facto, de ensaio para ensaio notou-se um melhoramento geral a nível técnico nos golpes de arco e na capacidade de coordenação entre os naípes. Isto possibilitou um ritmo de trabalho muito fluente nos dois últimos ensaios, pelo que se considera que o objetivo foi alcançado.

O reportório do estágio foi trabalhado em todos os ensaios seccionais dos violinos. Os resultados da estratégia de trabalho incorporada neste projeto foram maioritariamente positivos. Os quatro parâmetros avaliativos registaram valores mais altos nas versões finais, comparativamente às iniciais. A média geral, efetivamente, subiu de 1,38 para 2,85, constituindo uma variação significativa, embora nem todos os excertos tenham tido uma melhoria acentuada.

A *Hungarian Dance*, de Brahms, e a escala rápida na ópera *Calvary's Love*, foram as passagens que tiveram menor progresso. Analisando-as detalhadamente, verifica-se que de entre as dez, são as que exigem maior velocidade na mão esquerda e coordenação entre as duas mãos.

Desta forma, os resultados indicam que este método é eficaz, mas não em todos os tipos de trechos musicais. Os excertos nos quais os alunos possam apresentar mais dificuldade a nível técnico, poderão, eventualmente, beneficiar de outro tipo de abordagem.

Em conclusão, este projeto dedicou-se à sincronização e evidenciou a importância desta qualidade na educação dos músicos. Foram obtidos bons resultados ao nível da coordenação entre os intervenientes, pulsação geral do grupo e articulação das notas. Avaliar a eficácia destes exercícios, ou exercícios do mesmo género, em relação a outros parâmetros, como a afinação ou a qualidade de som, seria um interessante tema para futuros projetos.

Conclusão

O percurso durante todo este ano letivo foi extremamente rico em experiências e oportunidades.

A experiência educativa no Conservatório de Música do Porto deu-me a oportunidade de conhecer novas estratégias pedagógicas, compreender melhor o funcionamento de uma escola do Ensino Especializado da Música e explorar a minha própria prática como professor.

O Conservatório de Música do Porto tem uma vastíssima história, qualidade de ensino superior, exímias instalações, notável corpo docente e é uma das escolas do Ensino Artístico Especializado da Música com maior procura. O seu reconhecimento e visibilidade no panorama musical nacional é eminente e muito significativo. É uma escola com uma organização administrativa elaborada, pessoal docente e não docente numeroso, e instalações amplas.

Depois de ter acompanhado o percurso das duas alunas e a forma como a professora cooperante adaptava a sua abordagem de semana para semana, compreendo agora que ensinar requer atenção, sensibilidade e disciplina. O trabalho enquanto professor deve ser previamente planeado e frequentemente renovado para obter o máximo proveito das aulas e do empenho dos alunos.

O projeto de intervenção foi uma experiência muito interessante. Há já alguns anos que exerço atividade como professor em estágios de orquestra e, frequentemente, procuro estratégias que possibilitem um ensaio mais produtivo. Desta forma, pude programar estrategicamente alguns métodos e avaliar os seus efeitos, desenvolvendo assim as minhas capacidades de investigação. Os resultados foram muito positivos. Pelo nível que o grupo alcançou e pelo empenho que cada um demonstrou, concluo que a minha ação contribuiu para o desenvolvimento das suas competências musicais.

Referências

- Alarcão, I. (1996). *Formação Reflexiva de Professores - Estratégias de Supervisão*. Porto: Porto Editora.
- Aschersleben, G., & Prinz, W. (1995). Synchronizing actions with events: The role of sensory information. *Perception & Psychophysics*, 57, 305-317.
- Badino, L., D'Ausilio, A., Glowinski, D., Camurri, A., & Fadiga, L. (2014). Sensorimotor communication in professional quartets. *Neuropsychologia*, 55, 98-104.
- Białyńska, A., & Bella, S. D. (2017). Music and speech distractors disrupt sensorimotor synchronization: effects of musical training. *Experimental Brain Research*, 235(12), 3619-3630. Obtido de <https://link.springer.com/article/10.1007/s00221-017-5080-7>
- Burt-Perkins, R., & Mills, J. (2008). The role of chamber music in learning to perform: a case study. *Music Performance Research*, 26-35.
- Chew, G., & Brown, C. (2001). Staccato. Em S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan.
- Dicterow, G. (2014). Glenn Dicterow Interview - Chamber Music is Essential. (W. Pei-Wen, Entrevistador) Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=XtNWm2sqv98>
- Drewing, K. (2013). Delayed auditory feedback in repetitive tapping: A role for the sensory goal. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 66, 51-68.
- Dunlap, K. (1910). Reactions to rhythmic stimuli, with attempt to synchronize. *Psychological Review*, 17, 399-416.
- Eubanks, K. (2015). Essays in the Theory and Practice of the Suzuki Method. *CUNY Academic Works*.
- Flesch, C. (1928). *The Art of Violin Playing* (Vol. 1). New York: Carl Fischer.
- Flesch, C. (1934). *Problems of Tone Production in Violin Playing*. New York: Carl Fischer, Inc.
- Fraisse, P., & Ehrlich, S. (1955). Note sur la possibilité de syncoper en fonction du tempo d'une cadence [Note on the ability to syncopate in relation to cadence tempo]. *L'Année Psychologique*, 55, 61-65.
- Fraisse, P., & Voillaume, C. (1971). Les repères du sujet dans la synchronisation et dans la pseudo-synchronisation. *L'année psychologique*, 71, 359-369.
- Franek, M., Radil, T., & Indra, M. (1988). Tracking irregular acoustic patterns by finger tapping. *International Journal of Psychophysiology*, 6, 327-330.
- Galamian, I. (1962). *Principles of Violin Playing and Teaching*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc.
- Glowinski, D., Mancini, M., Cowie, R., Camurri, A., Chiorri, C., & Doherty, C. (2013). The movements made by performers in a skilled quartet: a distinctive pattern, and the function that it serves. *Frontiers in Psychology*, 4, Article ID 841.

- Goebel, W., & Palmer, C. (2009). Synchronization of Timing and Motion Among Performing Musicians. *Music Perception*, 26(5), 427-438.
- Handel, S., & Oshinsky, J. S. (1981). The meter of syncopated auditory polyrhythms. *Perception & Psychophysics*, 30, 1-9.
- Hary, D., & Moore, G. P. (1987). Synchronizing human movement with an external clock source. *Biological Cybernetics*, 56, 305-311.
- Iorio, D. (2018). String ensemble skills are life skills – not to mention professional imperatives. *The Strad*. Obtido de <https://www.thestrad.com/debate/string-ensemble-skills-are-life-skills-not-to-mention-professional-imperatives/7518.article>
- Jacoby, N., & Repp, B. H. (2012). A general linear framework for the comparison and evaluation of models of sensorimotor synchronization. *Biological Cybernetics*, 106, 135–154.
- Jacoby, N., Tishby, N., Repp, B. H., Ahissar, M., & Keller, P. (2015). Parameter estimation of linear sensorimotor synchronization models : phase correction, period correction, and ensemble synchronization. *Timing And Time Perception*, 3, 52-87.
- Jander, O., & Harris, E. (2001). Son filé. Em S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan.
- Jansen, J. (2017). Perspectives: Janine Jansen and Her Musical Upbringing. Carnegie Hall. Obtido de <https://www.carnegiehall.org/Events/Season-Highlights/Perspectives-Janine-Jansen>
- Keller, P. (2008). Joint action in music performance. Em F. Morganti, A. Carassa, & G. Riva (Edits.), *Enacting Intersubjectivity* (pp. 205-221). Amsterdam: IOS Press.
- Keller, P. (2014). Ensemble performance: Interpersonal alignment of musical expression. Em D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Edits.), *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures* (pp. 260-282). New York, NY, US: Oxford University Press.
- Klickstein, G. (2009). Em G. Klickstein, *The musician's way : a guide to practice, performance, and wellness*. New York: Oxford University Press.
- Latten, J. E. (2001). Chamber Music for Every Instrumentalist. *Music Educators Journal*, 87, 45-53.
- Marchini, M., Papiotis, P., & Maestre, E. (2012). Timing synchronization in string quartet performance: a preliminary study. *9th International Symposium on Computer Music Modelling and Retrieval*, 177-185.
- Mates, J. (1994). A model of synchronization of motor acts to a stimulus sequence: I. Timing and error corrections. *Biological Cybernetics*, 70, 463-473.
- Moore, G. P., & Chen, J. (2010). Timings and interactions of skilled musicians. *Biological Cybernetics*, 103(5), 401-414. Obtido em 25 de 9 de 2019, de <https://link.springer.com/article/10.1007/s00422-010-0407-5>
- Novembre, G., Ticini, L., Schütz-Bosbach, S., & Keller, P. (2013). Motor simulation and the coordination of self and other in real-time joint action. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 9, 1062-1068.

- Papiotis, P., Marchini, M., Perez-Carrillo, A., & Maestre, E. (2014). Measuring ensemble interdependence in a string quartet through analysis of multidimensional performance data. *Frontiers in Psychology* 5:963.
- Peters, M. (1989). The relationship between variability of intertap intervals and interval duration. *Psychological Research*, 51, 38-42.
- Reis, P. (2011). Cadernos do CCAP. Observação de aulas e avaliação do desempenho docente. *Ministério da Educação - Conselho Científico para a Avaliação de Professores*. .
- Repp, B. H. (2002). Phase Correction Following a Perturbation in Sensorimotor Synchronization Depends on Sensory Information. *Journal of Motor Behavior*, 34(3), 291-298.
- Repp, B. H. (2005). Sensorimotor synchronization: A review of the tapping literature. *Psychonomic Bulletin and Review*, 12, 969-992.
- Repp, B. H. (2008). Metrical Subdivision Results in Subjective Slowing of the Beat. *Music Perception*, 26(1), 19-39.
- Repp, B. H. (2009). The legacy of Paul Fraise: Two classic papers on synchronization. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 20(1-2), 163-166.
- Repp, B. H. (2010). Sensorimotor Synchronization and perception of timing: Effects of music training and task experience. *Human movement science*, 29(2), 200-13.
- Repp, B. H., & Moseley, G. (2012). Anticipatory phase correction in sensorimotor synchronization. *Human Movement Science*, 31, 1118-1136.
- Repp, B. H., & Su, Y. (2013). Sensorimotor synchronization: A review of recent research (2006-2012). *Psychonomic Bulletin & Review* 20, 403-452.
- Repp, B. H., London, J., & Keller, P. (2008). Phase Correction in Sensorimotor Synchronization with Nonisochronous Sequences. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 26, 171-175.
- Sanches, I. (2005). Compreender, Agir, Mudar, Incluir. Da investigação-ação à educação inclusiva. *Revista Lusófona de Educação*, 5, 127-142.
- Schiavio, A., & Høffding, S. (2015). Playing together without communicating? A pre-reflective and enactive account of joint musical performance. *Musicae Scientiae*, 19(4), 366-388.
- Schulze, H., Cordes, A., & Vorberg, D. (2005). Keeping synchrony while tempo changes: Accelerando and ritardando. *Music Perception*, 22, 461-477.
- Selby, C. R. (2014). *Habits of a Successful String Musician*. Chicago, IL: GIA Publications.
- Spohr, L. (1832). *Violinschule* (Versão inglesa, n. d. ed.). (C. Rudolphus, Trad.) Londres: Wessel & Co.
- Stoklasa, J., Liebermann, C., & Fischinger, T. (2012). Timing and synchronization of professional musicians: A comparison between orchestral brass and string players. *12th Internacional Conference on Music Perception and Cognition*, 957.
- Thousand, J. S., Villa, R., & Nevin, A. (2006). The Many Faces of Collaborative Planning and Teaching. *Theory Into Practice*, 45(3), 239-248.

- Timmers, R., Endo, S., & Wing, A. M. (2014). Temporal coordination in string quartet performance. *International Symposium on Performance Science*.
- van de Rijdt, A. (2018). All-sense-all networks are suboptimal for sensorimotor synchronization. *PLoS ONE* 13.
- van der Steen, M. C., & Keller, P. (2013). The Adaptation and Anticipation Model (ADAM) of sensorimotor synchronization. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7:253.
- van der Steen, M., Jacoby, N., Fairhurst, M., & Keller, P. (2015). Sensorimotor synchronization with tempo-changing auditory sequences: Modeling temporal adaptation and anticipation. *Brain Research*, 1626, 66-87.
- Villarubia, C. (2000). Chamber Music: Skills and Teamwork. *Teaching Music*, 7, 38-42.
- Volpe, G., D'Ausilio, A., Badino, L., Camurri, A., & Fadiga, L. (2016). Measuring social interaction in music ensembles. *Philosophical Transactions of The Royal Society B Biological Sciences*, 371.
- Walls, P. (2001). Bow - II. Bowing. Em S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan.
- Wing, A. M., Endo, S., Bradbury, A. C., & Vorberg, D. (2014). Optimal feedback correction in string quartet synchronization. *Journal of The Royal Society Interface* 11(93).
- Wing, A. M., Endo, S., Yates, T., & Bradbury, A. (2014). Perception of String Quartet Synchronization. *Frontiers in Psychology* 5:1115.
- Yaus, G. C., & Miller, R. M. (n.d.). *150 Original Exercises in Unison for Band or Orchestra*. Alfred Music.
- Zorn, J. D. (1973). Effectiveness of Chamber Music Ensemble Experience . *Journal of Research in Music Education*, 21, 40-47.
- Zukerman, P. (1975). *Pinchas Zukerman: Here to Make Music*. London: Allegro Films.
- Zukerman, P. (2012). Pinchas Zukerman talks to Edward Seckerson. (E. Seckerson, Entrevistador) Royal Philharmonic Orchestra. Obtido de <https://nac-cna.ca/en/event/317>

ANEXOS

ANEXO A

Lista de gravações áudio do material acompanhante

As gravações áudio estão na pasta “Material Acompanhante”. Nela estão contidas duas pastas, denominadas:

- Gravações – Escalas
- Gravações – Passagens

Neste Anexo apresenta-se a lista de gravações contidas em cada uma das pastas

Gravações – Escalas

01 – Detache AT

Escala de Ré Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Détaché (Arco Todo), com a **Variação I a)**

02 – Detache PI

Escala de Dó Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Détaché (Parte Inferior do arco), com a **Variação I a)**

03 – Detache PS

Escala de Ré Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Détaché (Parte Superior do arco), com a **Variação I a)**

04 – Martele PS

Escala de Ré Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Martelé (Parte Superior do arco), com a **Variação II a)**

05 – Colle

Escala de Sol Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Collé), com a **Variação III a)**

06 – Staccato

Escala de Dó Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Staccato, com as **Variações III c), d) e f)**

07 – Spiccato

Escala de Dó Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Spiccato, com as **Variações IV a) e b)**

08 – Spiccato pianissimo

Escala de Sol Maior, 3 oitavas, usando o golpe de arco Spiccato, com a **Varição IV a)**

09 – Colle_ Variacao V. b)

Escala de Sol Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Collé, com a **Varição V b)**

10 – Martele_ Variacao VI

Escala de Ré Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Martelé, com a **Varição X**

11 – Detache_ Variacao VII. PS

Escala de Ré Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Détaché (Parte Superior do arco), com a **Varição VII**

12 – Detache_ Variacao VII. AT

Escala de Ré Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Détaché (Arco Todo), com a **Varição VII**

13 – Colle_ Variacao VIII

Escala de Ré Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Collé, com a **Varição VIII**

14 – Martele Variação IX. b)

Escala de Sol Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Martelé, com a **Varição IX b)**

15 – Detache Variacao IX. c)

Escala de Sol Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Detaché, com a **Varição IX c)**

16 – Spiccato Variacao IX. d)

Escala de Sol Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Spiccato, com a **Varição IX d)**

17 – Spiccato Variação IX. d) pianissimo_1

Escala de Sol Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Spiccato, com a **Variação IX d)**, em *pianissimo*

18 – Spiccato Variação IX. d) pianissimo_2

Escala de Sol Maior, 2 oitavas, usando o golpe de arco Spiccato, com a **Variação IX d)**, em *pianissimo*

19 – Son file_ 1

Exercício de Son filé num acorde sobre a nota Sol

20 – Son file_ 2

Exercício de Son filé num acorde sobre a nota Dó

Gravações – Passagens

01 – Passagem 1 - Charpentier a_ inicial

Passagem 1 – Versão Inicial

02 – Passagem 1 - Charpentier a_ final

Passagem 1 – Versão Final

03 – Passagem 2 - Charpentier b_ inicial

Passagem 2 – Versão Inicial

04 – Passagem 2 - Charpentier b_ final

Passagem 2 – Versão Final

05 – Passagem 3 - Handel_ inicial

Passagem 3 – Versão Inicial

06 – Passagem 3 - Handel_ final

Passagem 3 – Versão Final

07 – Passagem 4 - Brahms a_ inicial

Passagem 4 – Versão Inicial

08 – Passagem 4 - Brahms a_ final

Passagem 4 – Versão Final

09 – Passagem 5 - Brahms b_ inicial

Passagem 5 – Versão Inicial

10 – Passagem 5 - Brahms b_ final

Passagem 5 – Versão Final

11 – Passagem 6 - Brahms c_ inicial

Passagem 6 – Versão Inicial

12 – Passagem 6 - Brahms c_ final

Passagem 6 – Versão Final

13 – Passagem 7 - Brahms d. Hungarian Dance_ inicial

Passagem 7 – Versão Inicial

14 – Passagem 7 - Brahms d. Hungarian Dance_ final

Passagem 7 – Versão Final

15 – Passagem 8 - Crumpton a_ inicial

Passagem 8 – Versão Inicial

16 – Passagem 8 - Crumpton a_ final

Passagem 8 – Versão Final

17 – Passagem 9 - Crumpton b_ inicial

Passagem 9 – Versão Inicial

18 – Passagem 9 - Crumpton b_ final

Passagem 9 – Versão Inicial

19 – Passagem 10 - Crumpton c_ inicial

Passagem 10 – Versão Inicial

20 – Passagem 10 - Crumpton c_ final

Passagem 10 – Versão Inicial

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
INSTRUMENTO - VIOLINO

Sincronização na música de conjunto: projeto de
investigação-ação em contexto de naipe de violinos
Gonçalo Silva Soares de Melo

